
HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY



DAS JAMBENBUCH DES HORAZ

IM LICHTE DER EIGENEN UND UNSERER ZEIT

VON

THEODOR PLÜSZ

»ES IST STUMPFSINN, IMMER BLOSZEN WÄSSERUNGSGRÄBLEIN NACHZULAUFEN UND DAROB DIE WAHREN QUELLEN DER DINGE NICHT ZU SEHEN«

CICERO

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER
1904

DEM ANDENKEN

JULIUS SOMMERBRODTS

(† 1903)

MEINES EHEMALIGEN VORGESETZTEN
IN POSEN UND SCHLESWIG-HOLSTEIN

IN SCHULDIGER UND HERZLICHER VEREHRUNG

GEWIDMET.

Inhaltsübersicht.

Erster Teil.

Vorfragen und Voraussetzungen.

Wie weit wir von sicherem Verständnis der Spott- und Hohndichtung noch entfernt sind, mag ein denkwürdiger Gegensatz zeigen. Unsere wortführenden philologisch-historischen Kritiker sind einig darin, Archilochos auch als den großen Dichter hohnvoller Invektiven zu rühmen; ich nenne z. B. Christ und Schanz, Leo, Reitzenstein, Gercke und Eduard Meyer. Dagegen für Jakob Burckhardt ist es eine rätselhafte, ja ihm persönlich in der Seele widerwärtige Erscheinung, wie mit den Jamben des Archilochos die Schmähsucht, zur poetischen Gattung gestaltet, in die griechische Kunst eintritt.[1]) Auf welcher Seite hier das empfindlichere humane Gefühl und die vornehmere Auffassung der Kunst sich ausspreche, werden wir im stillen sofort entscheiden. Aber muß denn große Kunst selbst immer human oder immer vornehm sein? Und insbesondere hat man zugunsten des Archilochos gesagt: es sei absurd, an seine Hohndichtung den sittlichen Maßstab anzulegen.[2]) Indessen Gift und Galle gegen persönliche Feinde zu speien, ist eben etwas durchaus Praktisch-Moralisches, und da gerade wäre der praktisch-moralische Maßstab der einzig natürliche. Ich selber habe deshalb vor zwanzig Jahren auf eigene Hand eine ganz andere Auffassung der Archilochischen Hohndichtung postuliert, nämlich eine künstlerische — natürlich erfolglos, denn die Reste der Archilochischen Jamben sind sogar heute, nach den

1) Griechische Kulturgeschichte III 181ff. 261. IV 159 f.

2) Ed. Meyer, Geschichte d. Altert. II 585. Vgl. über dieselbe Wendung, die Wilamowitz verwirrend auf Sophokles anwendet, m. Schrift 'Aberglaube u. Religion in Sophokles' Elektra' (Basler Gymnasialprogr. 1900) S. 32. 33.

neuesten Funden, bloße Fetzen, aus denen wir über Entstehung, Zweck und Wesen dieser Dichtungsart wissenschaftlich nicht klar zu werden imstande sind.[1])

Von Horaz ist uns das ganze Jamben- oder Epodenbuch erhalten: wie weit sind wir heute über Entstehung und Wesen, Zweck und Recht dieser horazischen Jamben im klaren?

Bezeichnend dafür ist die herrschende Ansicht über die Entstehungszeiten. Ich halte mich zunächst an die Chronologie Frankes, da alle andern Ansetzungen bloße Variationen zu seiner Melodie sind.[2]) Da wird je ein Gedicht bis in die Jahre 41 und 40 hinaufgerückt; wiederum jeweilen eins setzt man in die Jahre 38, 37 oder 36, 36 oder 35, 35 oder 34, 34 oder 33; zwei Gedichte werden auf 33, beziehungsweise 32 angesetzt, eins auf 32, zwei auf 31, zwei auf 30; endlich drei Gedichte glaubt man nicht ansetzen zu können. Diese Datierung nun ist aufgestellt unter der ausgesprochenen Voraussetzung, die Jamben seien mit den Satiren die frühesten Gedichte des Horaz, und demgemäß hat man sich redlich bemüht, die Ansätze möglichst nach Philippi zu aufwärts zu rücken: verbitternde persönliche Lebensschicksale seien die natürliche ursprüngliche Quelle dieser Ergüsse gewesen. Und nun das Ergebnis? In die sogenannte Notzeit nach Philippi fallen von den datierten Gedichten bloß zwei; in die Jahre 38—34, in denen man sich Horaz bereits als täglichen Gesellschafter des Mäcenas und wegen seines Glückes alle Tage mehr beneidet denkt, gehören fünf Epoden; und sieben läßt man in den Jahren 33—30 entstehen, also in der Zeit, wo der Dichter im Sabinergut schon seine Herzensfreude und sein Lebensglück bekommen hat! Und nun höre man noch die Variationen dieser Chronologie: danach ist das sechzehnte

1) Das Postulat in Fleckeisens Jahrb. 1883 S. 494. Künstlerisch erklärt wird die persönliche Schmähung auch nicht durch die Vergleichung mit religiösen Bräuchen (Crusius, Pauly-Wissowa II Sp. 504): wie wirkt das scheinbar Persönliche in der Religion? was hat es da für einen Zweck?

2) Franke, Fasti Horatiani, S. 43 ff. 123 ff.; vgl. damit u. a. Teuffel-Schwabe, G. d. R. L.[4] S. 481. 487, Kießlings Kommentar, Schanz, G. d. R. L. II[2] S. 98. 100. 123.

Gedicht nicht bereits 41, sondern 40 oder erst 32 oder 31 oder 28 verfaßt; das achte nicht schon 40, sondern 39 oder 38, das fünfte nicht 37 oder 36, sondern erst 30 usw. Ja, gerade diejenigen Epoden, die nach gemeinsamer Ansicht aller einen sicheren *terminus post quem* durch ihren Inhalt geben, nämlich die erste und die neunte, fallen frühestens in die Zeit dicht vor und nach Actium. Also: das Ergebnis der Einzeldatierungen widerspricht seinen eigenen Voraussetzungen, welche die Entstehung der Epoden betreffen, schon zahlenmäßig auf das direkteste.

Eine andere Voraussetzung: als das eigentliche Wesen jambischer Dichtung betrachtet man, auch für Horaz, das Aggressive und Invektive einer gegen bestimmte Personen kämpfenden Leidenschaft. Bei Horaz muß man aber Ausnahme um Ausnahme zugeben. Gewisse Gedichte sind zwar aggressiv, aber angegriffen werden nicht bestimmte Personen, sondern fingierte Vertreter einer ganzen Menschengattung, oder auch allgemeine Zustände.[1]) Andere 'Jamben' des Horaz erscheinen als völlig harmlos, ohne jeden aggressiven Stachel; so z. B. bei Franke nicht weniger als sechs unter den siebzehn[2]); und doch faßt Franke die persönliche Invektive als das eigentliche Gattungsmerkmal der Jamben, auch für Horaz. Und wie hier inmitten des Jambenbuches Gedichte stehen, welche ebensogut in den Odenbüchern stehen könnten, so kennt man umgekehrt in der Odensammlung Gedichte, welche Horaz wegen ihrer epodischen Form in sein Epodenbuch aufgenommen haben würde, allein dieses war zu der Zeit schon abgeschlossen.[3]) Damit gibt man also einen inneren Gattungsunterschied der Epoden von den Oden notgedrungen preis. Bei einzelnen Epoden heißt es: die Gedichte seien eigentlich idyllisch oder romantisch-schwärmerisch gemeint, aber der

---

1) So werden gelegentlich Epod. 2. 4. 6. 8. 12. 15 aufgefaßt.

2) Epod. 1. 3. 11. 13. 14. 15. Franke S. 48. Ähnlich Schanz G. d. R. L. II² 101. Einheitlicher scheinbar die Auffassung bei Ribbeck, Geschichte d. röm. Dichtung II¹ S. 112ff.

3) Nach Franke c. I 4. 7. 28; Teuffel-Schwabe a. a. O. 488. Daß diese Carmina erst nach dem Abschluß des Jambenbuches verfaßt seien, ist übrigens durch nichts erwiesen.

Dichter wolle den aggressiven Charakter der Jambengattung wahren und füge zu diesem Zwecke vorn oder hinten an seine Schwärmerei eine aggressive Partie an.[1]) Gewiß ein sonderbarer Schwärmer und ein noch seltsamerer Künstler! Aber es finden sich bei ihm, wie man annimmt, sogar ganze richtige Elegien in jambisch-epodischen Formen, und das ist eigentlich so wunderbar, wie Dramen in elegischen Distichen.[2]) Wenn also Horaz so völlig disparate Dinge unter dem Titel 'Jamben' zusammengestellt hat, so ist es begreiflich, daß man sogar noch den persönlichen Hohn abzuschwächen oder zu beseitigen versucht hat in solchen Stücken dieser Sammlung, in denen er am deutlichsten, am schärfsten und durch alte Überlieferung beglaubigt erscheint.[3]) Das Ergebnis von alledem ist: es existiert keine wissenschaftliche Definition für das Wesen der horazischen Jamben oder Epoden; also auch kein klares Verständnis für ihren Zweck und somit auch nicht für das Recht ihres Daseins.

Freilich nimmt Horaz selber dieses Recht für seine Jamben in Anspruch, wo er sagt, er sei der erste gewesen, der die Jamben des Pariers den Latinern gezeigt habe.[4]) Allein über den Sinn der ganzen Äußerung sind die Ausleger noch durchaus im unklaren; mehrfach gibt man dem Horaz sogar starke Übertreibung oder Unwahrheit schuld.[5])

Also: die Chronologie der Entstehung befindet sich im Widerspruch mit ihrer literarischen Voraussetzung; der Inhalt der Gedichte fast immer mehr oder weniger im Widerspruch mit dem vorausgesetzten Wesen der Gattung; die metrische Form vielfach in schiefem, zuweilen in geradezu verkehrtem Verhältnis zum gefundenen Inhalt; die Unmöglichkeit einer einheitlichen Auffassung des Buches und die Notwendigkeit, eins von zweien anzunehmen, entweder daß der Dichter selber

1) Epod. 2. 16; die bezeichnete Auffassung z. B. bei Kießling, Schanz, Norden, vgl. unten die Besprechung der Epoden 2 und 16.

2) Epod. 11. 15 nach Fr. Leo, De Horatio et Archilocho (Göttinger Universitätsschr. 1900) S. 9 ff. 16.

3) Vgl. die Kommentare zu Epod. 4. 5 und besonders die Bemühungen Frankes zu Epod. 17.

4) Epist. I 19, 21—25.

5) Vgl. u. a. Leo a. a. O. S. 8. 16. Schanz, G. d. R. L. II² S. 100.

nicht gewußt habe, was er behaupte, oder aber er habe damit geflunkert — das sind Ergebnisse unserer herkömmlichen Epodenkritik.

Alle diese seltsamen allgemeinen Ergebnisse und ebenso die übliche Erklärung und Beurteilung der Epoden im einzelnen beruhen auf einigen allgemeineren Voraussetzungen bedenklichster Art. 'Persönliche Verbitterung ist die natürliche unmittelbare Quelle bitterer Poesie': also reales Schimpfen und Höhnen im praktischen Leben setzt man ohne weiteres gleich mit Hohnkunst. 'Aggressive Dichtung gehört in die Jugendzeit': reale Aggressivität doch wohl eher als aggressive Kunst! 'Ohne den persönlichen, momentanen Zorn und den unmittelbar vorangehenden starken Anlaß fehlt es der Hohndichtung an Wahrheit und Kraft': ist denn die subjektive Energie und Wahrheit, mit welcher der Künstler Empfindungen des Lebens sieht und reproduziert, ein und dasselbe mit der grobobjektiven Wahrheit und Stärke realer Zorn- und Wutanfälle? So identifiziert man ferner das poetische 'Ich' von Ichgedichten, wie es z. B. die Epoden sind, einfach mit der realen Person des Dichters. Den realen Stoff der Gedichte nimmt man für den eigentlichen künstlerischen Inhalt, äußere Technik für poetische Gestaltungskraft. Man setzt endlich stillschweigend oder mit verschämter Entschuldigung voraus, der Künstler dürfe politische, soziale und moralische Tendenzen, welche er im realen Leben vertrete, auch im Kunstwerk als solchem verfolgen.

Das alles ist ein und derselbe Realismus, und insofern wir dabei immer wieder 'das einzig Reelle und was wieder Realität hervorbringt', die subjektivste Lust an den Dingen, beim Künstler verkennen und für uns verlernen, wird dieser Realismus geradezu Materialismus. Dafür, daß ich seit dreißig Jahren mich bemüht habe, alle jene materialistischen Voraussetzungen zu bekämpfen und in vergilischer und horazischer, äschyleischer und sophokleischer Kunst jeweilen dem inneren, immateriellen Leben nachzuspüren, ist mir mit einer fast erheiternden Regelmäßigkeit der Vorwurf phantastischer Paradoxie gemacht worden. Demgegenüber darf ich mich

jetzt nicht allein auf die modernste Kunsterkenntnis, sondern sogar auf den historischen Realismus selber berufen. Auf induktivem Wege, durch Interpretation der Schriftsteller aus ihnen selber, war ich vor dreißig Jahren dazu gelangt, die vergilische Dichtung, die livianische Geschichtschreibung und die gleichzeitige Altertumsforschung als römische Romantik darzustellen: das wurde damals als paradox bespöttelt, ist aber in neuerer Zeit durch Friedrich Leo wieder aufgenommen und durch Wilamowitz, Norden u. a. bestätigt worden.[1]) Ich hatte ebenfalls analytisch und induktiv horazische Lyrik und vergilische Epik aus Stimmungen und Bedürfnissen der Zeit der Bürgerkriege und des neuen Reichs erklärt: von materialistischer Seite wurde das als phantastisch abgewiesen, aber auf historischem Wege ist kürzlich Eduard Norden zu Urteilen über die Äneide gelangt, welche in allen generellen, also wesentlichen Dingen mit meinen aus der Dichtung heraus gewonnenen Auffassungen übereinkommen. Und Norden und seither Richard Heinze haben mir materiell in viel weiterem Umfange recht gegeben, als die beiden Gelehrten selber bemerkt haben;[2]) freilich lassen sie sich noch nicht von antimaterialistischen Wahrheiten durchdringen, wie z. B. daß 'wer Tendenz in die Kunst bringt, überhaupt kein Künstler

1) Was ich um 1873 in Vorträgen ausgeführt, steht zusammengedrängt in Fleckeisens Jahrb. 1879 S. 221 f. (= Horazstudien S. 169 ff.): damit vgl. Leo, Plautinische Forschungen S. 22 ff. und darüber Norden, Ilbergs Jahrb. 1901 I 252. 261, 3.

2) Norden, Ilbergs Jahrb. 1901 I 249—282. 313—334. N. gründet selber seine ganze Untersuchung eben auf die 'Romantik' jener Zeit; außerdem vgl. zu Idylle und Bürgerkriegen bei Norden m. Vortrag a. d. Stettiner Philol.-Vers. 1880 = Horazstudien 1 ff. 10—13, über Georgiis Ansichten Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 411 ff.; vgl. ferner zu N. über das Religiöse, das Prophezeiende und das Providentielle, die Projektionen des Geschichtlichen, das Römisch-Italische, das Augusteisch-Nationale, das Italisch-Griechische, das National-Weltherrschaftliche, das Weltkulturgeschichtliche in der Äneide m. 'Vergil u. d. ep. Kunst' z. B. S. 143 f. 145 ff. 151 f. 153 f. 160. 165 f. 255. 269. 270. 335 ff. 336. 365 f.; übrigens habe ich einzelnes schon früher besprochen: de Cinciis (1866) S. 38 f. Fleckeisens Jahrb. 1871 S. 385 ff. u. a. — Heinze in 'Virgils epische Technik' hat z. B. S. 394 Anm. nicht gemerkt, daß ich gerade nach meiner antimaterialistischen Auffassung der vergilischen Kunst den

ist', oder daß 'die Technik auch ein Pudel lernen kann'. Auch Bellings Untersuchungen über vergilische Kompositionskunst führen uns jetzt der Seele vergilischer Dichtung und augusteischer Kunst näher: offenbart sich doch hier in der erstaunlichen Fülle kleinerer symmetrischer Versgruppen und Gruppenreihen ein außerordentlich starkes Bedürfnis für Ebenmaß der Bewegung oder Rhythmus, und diese starke Rhythmik im Epos ist wohl nichts anderes als der Ausdruck einer mächtigen Stimmungskraft, welche der Lyrik und der musikalischen Kunst nahe verwandt ist. So bestätigt sich auch von dieser Seite, was ich früher paradoxerweise von vergilischer musikalischer 'Stimmung' und 'ebenmäßig gegliederter Bewegung' geredet habe.[1]) Für die Episteln des Horaz hat neuerdings Gustav Kettner den Weg zu einem intimeren Verständnis der Stimmung gebahnt.[2])

Sei's drum: auch auf die Gefahr hin, paradox zu erscheinen, will ich versuchen, auch für die Jamben des Horaz Wahrheit zu finden und zu sagen. Es sollen die siebzehn Gedichte einzeln je auf ihre logische Gliederung, ihren poetischen Inhalt und Zweck, ihre Form und ihr Wesen, ihre Abfassungszeit geprüft werden — im übrigen der Reihenfolge nach, nur mag das erste Gedicht gerade als einleitendes zuletzt kommen.

Schild des Äneas unmöglich so, wie er mir vorwirft, im Ernste konnte plastisch rekonstruieren wollen, und hat übersehen, daß ich (Vergil u. d. ep. K. S. 314—319. 319 ff.) tatsächlich alle Motive und Argumentationen der Wiederhersteller (zitiert S. 314 f. in d. Anm.) *ad absurdum* zu führen suchte (S. 333 f.) und sogar zum erstenmal, meines Wissens, eine rein poetische Erklärung der vergilischen und der homerischen Schilddarstellung zu geben bemüht war (S. 258—270. 303. 331—333).

1) H. Belling, Studien über die Kompositionskunst Vergils in der Äneide (1899); derselbe in der Festschrift für Vahlen S. 269 ff. — Vgl. m. Aufsätze in Fleckeisens Jahrb. 1875 S. 639 f. 643. 1880 S. 545 ff. 1882 S. 849 ff.; m. 'Vergil u. d. ep. Kunst' S. 50 u. 5.

2) Vgl. über seine 'Episteln d. Horaz' m. Anzeige in Ilbergs Jahrb. 1901 I 74 ff.

Zweiter Teil.

Die siebzehn Gedichte.

Zweites Gedicht: **Beatus ille.**

Der Gedankeninhalt gliedert sich folgendermaßen:

A. Götterglücklich ist, wer, wie die Menschen uralter Zeiten, draußen als Landmann lebt, ohne Geschäftsnot und Zinsenlast, ohne Gefahren, Händel und Demütigungen anderer Lebensarten. (V. 1—8.)

B. I. Solch ein Glücklicher treibt allerlei einfache und gefahrlose Beschäftigungen und genießt dabei allerlei einfache und gefahrlose Freuden,

im Frühling und Frühsommer, im Spätsommer und Herbst, im Winter. (9—16—28—36.)

II. Bei solchen Beschäftigungen und solchen Freuden vergißt er die Sorgen einer Liebschaft, oder wenn er gar Ehemann einer ehrbaren, arbeitsamen, sorgsamen Bäuerin ist, dann

hielte ich am Abend nach der Feldarbeit mein Mahl, statt von fremden, feinen Leckerbissen einer hauptstädtischen Tafel, vielmehr vergnüglicher von billigem und gesundem Eigengewächs aus Garten und Wiese, bei besonderer Gelegenheit auch von einem kleinen und wohlberechtigten Festbraten;

und ich sehe froh bei der Abendmahlzeit meine Schafe und Pflugstiere heimkehren und ein ganzes Sklavenheer um den Herd sitzen. (37—48—60—66.)

C. So auf dem Sprung ein solcher Landmann zu werden, blieb Alfius ein Geldgeschäftsmann in der Hauptstadt. (67—70.)

In den direkten Worten eines Sprechers enthält der einleitende Teil den Ausdruck einer Lebenssehnsucht und einer Abneigung, der Hauptteil die Ausmalung des ersehnten Lebens mit bewundernder und verlangender Teilnahme an dem Glücke und zuletzt schon mit geträumter froher Besitznahme; dabei

das Glück in zwei aufsteigenden Stufen, das Glück der ländlichen Tätigkeiten draußen, nach den Zeiten des ländlichen Jahres, und das Glück des persönlichen und häuslichen Lebens. Der Schluß bringt folgerichtig das Ergebnis jenes Sehnens, Verlangens und Ergreifens, aber unerwarteterweise als ein Verbleiben beim entgegengesetzten bisherigen Leben, und es sind auch nicht mehr direkte Worte eines unbekannten Sprechers, sondern Worte eines Erzählers, der von einer bekannten und benannten Persönlichkeit berichtet.

Für die Auffassung dieses Gedichtes sind zwei Verhältnisse wichtig, das soeben bezeichnete zwischen Schluß und vorangehenden Teilen und wiederum das Verhältnis zwischen Stoff und Form. Um das letztere voranzunehmen — wie soll man es nennen, wenn der Dichter einen 'streng genommen elegischen Stoff' in jambisch-epodischer Form behandeln will?[1]) Also einen Stoff empfindungsvoller Betrachtung in der Form der dramatischen Aktion oder des Hohnes und Spottes, etwa auch der Parodie? Was soll man von einem Gedichte sagen, dessen eigentlicher Stimmungsinhalt 'idyllisch' oder 'romantisch' ist[2]) und dabei in Versen ausgedrückt wird, welche eigentlich 'wie rasche Pfeile' fliegen sollen? Der Dichter müßte entweder ein stumpfsinniger Versemacher sein oder aber — ein arger Schelm.

Man sagt — und damit kommen wir auch schon zu jenem andern Verhältnis —: gerade um das Elegische in jambischer Form behandeln zu können, habe Horaz den Stoff nur als flüchtige Stimmung eines Alfius gegeben.[3]) Sonst ist der Geist, in welchem ein Stoff aufgefaßt ist, das erste und die Form das notwendige Mittel, eben diesem Geiste möglichst angemessenen Ausdruck zu geben: hier soll die Anwendung einer Form der Zweck, und die Auffassung des Stoffs soll das Mittel sein! Und dazu nun das Mißverhältnis zwischen Anfang und Hauptteil einerseits und Schluß anderseits: sechsundsechzig Verse elegische oder idyllische oder

---

1) Kießling, Einleitung zu Epod. 2.

2) Rosenberg, Lyrik d. Horaz S. 35. Oesterlen, Komik u. Humor b. Horaz I 104 f. Norden, Ilbergs Jahrb. 1901 S. 267, u. die Horazerklärer.

3) Kießling; ähnlich Belling, Tibullus I 221.

romantische Dichtung, ernsthaft als solche empfunden, auch in der Freude und im Behagen ernst gemeint, und dann vier Verse, in denen urplötzlich erzählt wird, das alles sei nur 'die flüchtige Stimmung' eines Menschen gewesen, dessen Gewerbe zum Landbau im denkbar schärfsten Kontrast steht, vier Verse, in denen jene Romantik 'in ihr Gegenteil verkehrt' oder 'die ganze idyllische Stimmung in ein Nichts aufgelöst wird'.[1]) Wozu das erste so ernst, mit der Wirkung 'bester idyllischer Lyrik', wenn es nicht ernst gemeint sein soll und die Wirkung nachher nicht aufgehoben, wohl aber verdorben werden kann?

Man hat sich auf plötzlichen Stimmungswechsel bei Heine berufen.[2]) Ja, wenn uns ähnlich, wie z. B. in Heines 'Seegespenst', hier bei Horaz jemand erzählte, mitten aus einer Situation seines gegenwärtigen Lebens sei er ins Träumen von fernem Glück entrückt und dann mit einem jähen Ruck in seine Wirklichkeit zurückversetzt worden, dann hätten wir auch bei Horaz hier bei aller Überraschung doch innere Folgerichtigkeit und Einheit. — Man verweist uns auf Archilochos: von diesem habe Horaz vermutlich diese Kompositionsform mit der nachträglichen Enthüllung eines anderen Sprechers entlehnt.[3]) Leider wissen wir von dem betreffenden archilochischen Gedicht höchstens soviel: es waren ebenfalls Jamben, aber lauter Trimeter; in den vier Anfangszeilen sprach ein Ich seine leidenschaftslose Gleichgültigkeit aus gegenüber dem reichen Gyges, dem Walten der Götter und dem Fürstenwesen; in demselben Gedichte ließ Archilochos einen Zimmermann Charon reden, um mit Hilfe dieses Sprechers indirekt andere Leute zu tadeln. Für alles Weitere sind soviel Möglichkeiten denkbar, daß ich nicht weiß, ob Horaz hier überhaupt etwas entlehnt haben könnte. Eine Möglichkeit wäre: jene Worte der erhaltenen vier Zeilen seien eine vom Dichter ironisch gemeinte Nachahmung hoher Lebensweisheit gewesen, dabei habe es schon heiter auf die Enthüllung einer besonderen

---

1) Kießling, Oesterlen, Norden a. a. O.

2) Z. B. Nauck zu unserer Epode.

3) Kießling, Einl. z. Epod. 2. — Archil. fragm. 25 B.; dazu Aristot. Rhet. III 17; Kießling entnimmt aus dem Überlieferten zuviel.

sprechenden Persönlichkeit vorbereitet, wenn es hieß: 'die vielbegehrte Fürstenmacht liegt nämlich weit weg von meinen Augen', und weiterhin sei es dann heiter überraschend, aber doch nicht unvorbereitet und unverständlich gewesen, wenn als Inhaber jener weisen Seelenruhe sich ein Mann weltabgeschiedenen, eng beschränkten Handwerkslebens präsentierte. So hätte Archilochos etwa die pathetisch entsagende Lebensweisheit von Zeitgenossen im heiteren Bild des Widerspruchs gezeigt.[1])

Vielleicht lassen sich jetzt Stoff und metrische Form, erste Teile und Schluß unserer Epode in Übereinstimmung bringen. Man trage nur gleich das Gedicht statt 'elegisch' vielmehr dramatisch vor, also mit der Aktionskraft und mimischen Abwechselungsfähigkeit des Trimeters, mit seinen realistischen Akzenten für Willenskampf und sich durcharbeitenden Entschluß; ferner lasse man von dem kürzeren Verse jeweilen den Rhythmus des vorhergehenden längeren Verses in leicht veränderter Weise wie von einem neckischen Echo nachahmen. Dann wird man den Gegensatz zwischen einem 'streng genommen elegischen Stoff' und dieser Rhythmik vielleicht noch stärker spüren, aber darin den Ausdruck einer neuen, besonderen Auffassung des Stoffes empfinden, man wird nicht ein lyrisches allgemeines Ich hören, welches das Glück ländlichen Lebens mit Freude und Sehnsucht betrachtet, sondern ein dramatisches Ich hören und sehen, eine objektiv uns gegenübergestellte Person, welche in der Situation eines Hauptstädters 'handelt', zu einem Entschluß sich hinarbeitet; und in dieser mimischdramatischen Form wird vielleicht die Empfindung dieses Ich von Anfang an bis zu Ende komisch auf den Hörer wirken.

Diese komische Wirkung der Form wird nun durch den Inhalt verstärkt. Unser Hauptstädter vergleicht den zeitgenössischen Landmann 'dort weit draußen' mit dem idealen Menschengeschlecht der Vorzeit, stellt sich ihn vor ohne alle

1) Vgl. etwa auch Schillers 'Der Metaphysiker' (1795) und Kompositionsform, Kontrastwirkung und humoristischen Zweck der bekannten Volkswitze etwa von der Form: „'Ja, Handwerk hat einen goldenen Boden', sagte der Rentner, da legte er sein Geld in Goldgruben an."

Schulden und Hypotheken, ohne Händel und Prozesse — es braucht nur einen leichten Druck der Betonung, eine leise Nuance der Tonart, und der Hörer empfindet den Kontrast mit der realen Wahrheit. — Der Stadtrömer gerät in Entzücken ob der Vorstellung, so eine rechte Sabiner Bäuerin oder von der Sonne halb schwarzgebrannte Apulierin schalte als sein Eheweib am häuslichen Herde — für die stadtrömischen Hörer des Horaz gewiß eine allerliebste Kontrastidee![1]) — Unser Stadtherr ist sonst Feinschmecker, weiß das Behagen zu würdigen, mit dem man ein afrikanisches Perlhuhn in den Magen hinabspazieren läßt, und kennt die besonders glücklichen Gelegenheiten des feinen Fischmarktes: jetzt schwärmt er schon in Gedanken für Wiesensauerampfer und verdauungförderndes Malvengemüse nebst heurigem Landwein — gesegnete Mahlzeit! werden hier die Zuhörer des Dichters lachend denken; vielleicht sind ihnen sonst die beiden Gewächse überhaupt nur als Laxative bekannt.[2]) Gewiß, die gleichen Zuhörer können sympathisch ernst bleiben, wenn derselbe Dichter in einer 'Ode' von Zichoreen und Malven als Speise des Sängers singt; aber da singt eben das idyllisch, romantisch lyrische Ich und nimmt mit seiner Stimmung auch andere Ichs gefangen: hier dagegen hören sie, was sie auch selber in 'schwachen' Stunden gedacht und gesagt haben, drastisch widerspruchsvoll aussprechen von einem objektiven Ich, zu heiterer Überraschung.

Auch mit anderen Schwachheiten von uns Zuhörern ist dieses Ich behaftet. Zwar redet unser Hauptstädter anfangs von der Pflugarbeit und nachher von der müden Heimkehr des Landmannes; aber wo er sich im einzelnen die Tätigkeiten ausmalt, hat er nur im Sinne, was dem Städter leicht und vergnüglich vorkommt, wie das Pfropfen, das Herdenbesehen, das Traubenlesen; beim Schafescheren ist es angenehm, daß

1) Das Entzücken hat '*Sabina*' vor *qualis* gedrängt und macht das Asyndeton an dieser Stelle wirksam; bei *sacrum* ist das Asyndeton schwer zu rechtfertigen, und man wird also *Sabina qualis* mit *sacrum* . . . *exstruat* . . . verbinden müssen, jedoch zu *qualis* ein *est* ergänzen (vgl. Epod. 6, 5) und *exstruat, siccet* . . . parallel zu *iuvet* sprechen.

2) V. 57 f.; *λάπαϑον* benannt von der Leibesöffnung? Prellwitz s. v. *λαπάζω*; die Malven, genannt *ab emolliendo ventre* (Plin. h. n. XX 21, 222)? hier charakterisiert *gravi salubres corpori*.

das Schaf so schwach ist; beim Wässern ist von der Arbeit überhaupt nicht die Rede, sondern gleich von der Hauptsache, daß man im Grase liegen kann, während das Wasser sicher in den Kanälen läuft, und daß Vogelgesang und Rauschen der Wässerungsquellen zusammen einem Schlummermusik machen[1]); die Eberjagd wird als heroischer Sport charakterisiert, viel angenehmer noch ist der leichte und gefahrlose Vogel- und Hasenfang (auch der Rhythmus der Worte verrät das Vergnügen); die Arbeit in Haus und Stall besorgt die Frau, und wenn die Knechte mit den Pflugstieren und der Schafherde erst heimkehren, sitzt er, der Landmann, bereits beim Abendschmaus. Übrigens bemerkt man mit Verwunderung und Vergnügen, wie einem auch beim Wünschen 'der Appetit über dem Essen kommt' und wie die Wünsche sich widersprechen. Ein Bauer selbst hinter dem Pflug, eine Bäuerin, welche Haus und Stall selber besorgt, auf dem Tisch ein Essen, das nicht um Geld braucht gekauft zu werden — das ist gut kleinbäuerlich und sparsam; aber dann die ganze Heerschar von Sklaven wie in einem reichen Stadthaus, wie paßt die dazu? Und woran ermißt der Stadtherr die Höhe ländlichen Glückes, Eheglück und Kinderglück inbegriffen? Genau genommen daran, wie ihm das Abendessen schmecken würde; in der Stadt scheint er schwer an verdorbenem Magen zu leiden.[2])

Gewiß könnte der Vortrag noch manche Einzelheit zu erheiternder Wirkung bringen; aber schon so scheint mir die 'empfindungsvolle Betrachtung' des ländlichen Glückes hier in ihrer besonderen Art so widerspruchsvoll und die Schwärmerei in ihrer 'Romantik' derart materiell praktisch, als ob ich eine Parodie elegischer, idyllischer und romantischer Empfindung und Ausdrucksweise höre.

Daß die Epodenform zu Parodien verwendet wurde, berichtet man z. B. von Hipponax. Dazu paßt es nun vollkommen, wenn unser horazisches Gedicht 'die einzelnen Motive der Schilderung fast ausnahmslos den ländlichen Ge-

---

1) Nimmt man die Situation so, kann auch das überlieferte *fontes* V. 27 unverändert bleiben; die *fontes* bei der Wässerung sogar schon als Metapher Cic. p. Mur. 4, 9. Tusc. disp. I 3, 6. 2) V. 39—60.

dichten Vergils entlehnt' haben soll[1]); auch an die Anschauungs- und Ausdrucksweise der speziellen Elegiker, wie Properz und Tibull, erinnert die Epode deutlich; Horaz scheint auch seine eigenen idyllischen Lieder gleichsam zu zitieren; bei der Eberjagd wird er heroisch-episch in Homers Ton; besonders bezeichnend scheint mir, daß eine auffällig starke Reminiszenz aus einem Lustspiel stammt und dort, bei Aristophanes, wohl schon humoristisch ist und vielleicht schon parodierend.[2]) Und Zitate und Reminiszenzen auch aus ernsten Dichtungen liegen gerade an solchen Stellen vor, die wir nach Situation und Zusammenhang schon als widerspruchsvoll und komisch empfunden haben.

Freilich hat man gesagt, an eine parodistische Absicht dürfe man nicht denken.[3]) Warum nicht? Weil Horaz nicht Vergil und seine Dichtungen könne lächerlich machen wollen, denkt man. Das braucht er auch nicht zu wollen. Allerdings ist es Zweck der Parodie, durch das Widerspruchsvolle einer Ähnlichkeit komisch zu wirken, also etwas 'lächerlich zu machen'. Und es gibt eine Art Parodie, bei welcher in der Tat dasjenige als lächerlich erscheint, was nachgeahmt wird, wo man allbekannte und beliebte Worte durch Unterschiebung widersprechenden Inhalts oder widersprechender Beziehungen als in sich selber widerspruchsvoll darstellt. Das ist vielleicht die populärste, aber auch die vulgärste Auffassung der Parodie. Umgekehrt kann aber auch, durch den Widerspruch mit der nachgeahmten bekannten, beliebten Form, der untergeschobene

---

1) Kießling, Einleitung zu Epod. 2; von einzelnen Anklängen notiere ich aus den Georgica (außer II 458 ff.): laqueis captare feras I 139; caput extulit agris II 341 (vgl. II 392, III 553, IV 352); amantis ardua dumos III 315 und amantis litora myrtos IV 124; das Heraustreiben des Ebers aus dem Dickicht mit den Hunden III 411; dapibus mensas onerabat inemptis IV 133.

2) Die einzelnen Nachweise in Kießlings Anmerkungen, die Aristophanesstelle = Fragm. 344 Dind.; dazu Hom. Il. 10, 5 ff. Selbstzitate aus den Carmina I 17 und I 31: schon aus anderen Gründen halte ich diese Oden für früher, als sonst angenommen wird, es ist aber auch wahrscheinlich, daß die komische Anwendung eines Motivs später sei als die ernsthafte, wie z. B. auch Sat. II 5, 101 f. später als Carm. I 24, 5 ff. 3) Kießling a. a. O.

Inhalt selber lächerlich erscheinen. Aber es gibt hier noch ein Drittes: weder das nachgeahmte Alte noch das untergeschobene Neue ist es, was durch Widerspruch lächerlich dargestellt wird, sondern sozusagen der Widerspruch selber: komisch wirkt nur der Kontrast, in welchen ernste oder gar erhabene bekannte Dinge und anderseits niedrige oder törichte Dinge in überraschender Weise und dabei in künstlerischer Form zueinander treten. Das ist die vornehmste Art Parodie, die einzige eigentlich künstlerische. Hierher gehört meines Erachtens von Horaz auch die Satire 'Odysseus bei Tiresias': da wird Homer parodiert, weil er bekannt und beliebt ist und ernst und groß wirkt (wie ihn auch Schiller vornehm parodiert in 'Shakespeares Schatten'), und von bester Komik ist der Widerspruch zwischen der altheroischen Welt und moderngemeinem Denken und Reden.[1]) In ähnlichem Sinn darf Horaz auch in unserer Epode seinen Vergil parodieren, der in den Zeiten gegen Ende der Bürgerkriege den idyllischen und romantischen Stimmungen den ernstesten und größten und den bekanntesten und beliebtesten Ausdruck verliehen hat.[2])

Also im ersten und zweiten Teil unseres Gedichtes würde ein unbenanntes Ich, dramatisch-mimisch agierend, dem Entschlusse entgegendrängen, ein Landmann zu werden, würde aber dabei, sich selber unbewußt, uns zu heiterer Überraschung, in der bekannten Sprache der Elegiker, Idylliker und Romantiker eine faule und grob materielle Gesinnung entwickeln. Dann würde der Schlußteil mit der Benennung des Ich die bisherigen heiteren Überraschungen durch eine letzte, stärkste, heiterste Überraschung wirksam abschließen. Wir Zuhörer haben ja vorher in dem unbenannten Ich unsereinen räsonnieren und schwärmen hören und das komische Abbild unserer Gattung und unserer widerspruchsvollen Velleitäten mit überlegenem Humor gesehen: daß uns nun auf einmal jemand ebenso gelassen als bestimmt erzählt, unser Repräsentant sei der Geldmann N. N. gewesen

1) Kießling, Einl. Sat. II 5, würde die Parodie in dieser Satire zu unserer zweiten Gruppe zählen.

2) Über eine Parodierung Herodots durch seinen 'Freund' Sophokles vgl. Ilbergs Jahrb. 1898 S. 478.

und habe sofort das Gegenteil von dem getan, was er geredet, das wirkt vollends befreiend durch Humor. Und das Vergnügen an dieser heiter überraschenden und künstlerisch befreienden Darstellung unserer eigenen Widersprüche ist wohl auch der Zweck des Ganzen.[1])

Für die Festsetzung der Abfassungszeit bietet das Verhältnis zu Vergils Georgica nur soweit einen Anhalt: die Dichtung Vergils muß wenigstens dem Horaz auch schon in Einzelheiten ihrer Tonart und ihres Ausdruckes bekannt gewesen sein. Daß die Georgica schon veröffentlicht gewesen seien, ist nicht notwendig. Denn die Wirkung, wie wir sie uns denken, beruht bei Lesern und Hörern nicht notwendig darauf, daß diesen ebenfalls die Einzelheiten wirklich bereits bekannt seien; nur bekannt klingen muß ihnen diese Sprache der Liebe zum Landleben, und weil es eben Töne und Worte 'des Meisters ländlicher Dichtung' sind, ist dafür gesorgt, daß sie klingen wie der notwendige, sozusagen selbstverständliche Ausdruck jetzt allgemein empfundener oder bekannter idyllischer Wünsche — diese Wünsche nun einseitig gewendet und widerspruchsvoll gesteigert zu heiterer Parodie.

Drittes Gedicht: **Parentis olim.**

A. Vom ärgsten Vatermörder soll der verfluchte Knoblauch gegessen werden! verwünscht die Schnittermagen, welche so etwas verdauen! (1—4.)

B. I. Ein unbekanntes Gift wütet unheimlich in meinem Innern, als habe Schlangenblut oder Canidias Zaubergift diese Speise vergiftet. (5—8.)

II. Ja, es ist der Giftsaft, mit dessen Zaubermacht Medea den Jason feite und arglistig ihre Nebenbuhlerin vernichtete,

ein Gift, mit dessen brennender Kraft kein Glutdunst Apuliens und nur das Feuer des Nessuskleides vergleichbar ist. (9—18.)

1) Nicht Zweck einer Dichtung als solcher, höchstens Nebenwirkung, könnte sein, was Belling annimmt: 'zu bekunden, daß Horaz das neue Werk des Meisters ländlicher Dichtung studiert hat' (Tibull I 221).

C. Ah! wenn du darüber noch Scherze machen kannst, Mäcenas, dann wünsch' ich dir für den Fall eines Appetits auf dergleichen — daß vor deinem Knoblauchatem dein Mädchen sich in sicherer Entfernung halte! (19—22.)

Der einleitende Teil schlägt das Thema an, mit der Verwünschung des Knoblauchs; von diesem ersten Zorn führt der Hauptteil den Sprecher zur Angst vor Giftzauber und dann — bei zunehmender Besinnung — zur ingrimmigen Unterwerfung unter die Tatsache, daß es unnatürlich, höllisch brennende Schmerzen seien; im Schluß geht der Sprecher, mit klarerer Beobachtung und wiederkehrendem Humor, zur Abwehr von Freundesspott über.

Das Gedichtchen ist eine kleine dramatische Szene — dramatisch, wie der Trimeter als Hauptvers vermuten läßt und wie der Inhalt als leidenschaftliche Aktion zeigt. Man vergleiche das dreizehnte Gedicht des zweiten Odenbuches. Da entwickelt sich passivere Empfindung: erst ist es Staunen und schmerzlicher Zorn über den Pflanzer des Unglücksbaumes und den Baum, dann ruhigeres, reflektierendes Empfinden einer allgemeinen Lebenserscheinung, schließlich Staunen und Lust an der Vorstellung, was alles der beinahe vom Baum Erschlagene beinahe schon in der Unterwelt gesehen und gehört hätte. Hier dagegen: gleich zuerst eine energische Verwünschung von Knoblauch und Bauernkost; dann sich wehrende Angst vor bösem Zauber und grimmige Unterwerfung unter das böse Schicksal; schließlich Abwehr und harmlose Verwünschung. Dort ist das Unglück ja auch glücklich schon vorbeigegangen: hier ist das Unheil eben erst eingetreten und kann immer noch wer weiß welchen Lauf nehmen! Dramatisch ist es auch, daß uns ein Sprecher direkter Rede mitten in einer bestimmten Situation vorgeführt wird.

Um die Situation bis in die Einzelheiten zu bestimmen, hat man gesagt: daß Horaz Knoblauch zu essen bekommen, sei eben ein Scherz des Mäcenas; dieser habe seinem für Landkost und Genügsamkeit schwärmenden Freunde einen Streich spielen, oder aber er habe ihn neckisch auf die Probe stellen wollen: deshalb habe er ihm eine Schüssel Schnitterkost mit

Knoblauch vorsetzen lassen; Horaz stelle sich nun, als ob er arglos auf den Streich hereingefallen sei, und lasse den Mäcenas sich am Gelingen weiden, räche sich dann aber plötzlich mit dem Schlußwunsch, oder aber er merke den Knoblauch wirklich erst hinterher an seinen Wirkungen und ergehe sich nun in grotesken Verwünschungen des Gerichtes.[1]) Allein man leistet mit diesen Details dem Ganzen keinen Dienst. Einmal, weil man zuviel hinzudenken muß: im Gedicht wird erst zuletzt von der Scherzhaftigkeit des Mäcenas gesprochen und kein Wort davon, daß Mäcenas an der Sache schuld sei: also denkt man sich am einfachsten, Mäcenas nehme eben jetzt erst das Malheur des Freundes von der heiteren Seite; umgekehrt, gleich in den ersten Worten setzt der Sprecher voraus, daß Knoblauch an den schauderhaften Magenschmerzen schuld sei, und dann erst denkt er an Zaubergift: also wird man von selber nicht auf den Gedanken kommen, er habe vorher überhaupt nicht gewußt, daß er Knoblauch esse. Ferner, wenn die Scherzhaftigkeit des Mäcenas darin bestände, daß er in irgendwelcher schelmischen Absicht dem Freunde Knoblauch hätte vorsetzen lassen, dann würde man zunächst nicht erwarten, daß Mäcenas selber jemals nach so etwas Verlangen bekommen sollte; bezieht sich dagegen die Scherzhaftigkeit darauf, daß Mäcenas Zorn und Angst und Verwünschungen des Sprechers zu leicht nimmt, dann ist der Gedanke vorbereitet: so ein Mann könnte am Ende irgend einmal sogar Appetit auf so etwas Abscheuliches bekommen! Und wenn scheinbar oder wirklich hinterher ein Streich oder eine tatsächliche Schuld des Mäcenas erkannt würde, so würde man auch eine schärfere Form der Bestrafung erwarten, mindestens z. B. die Verwünschung: 'so sollst du zur Strafe gleich einen Heißhunger auf solches Zeug bekommen, und dann soll jedesmal die Liebste vor dir flüchten!'

Schon Lessing, Schiller und Goethe haben für die Poesie gegen Überschätzung der realen Fakta und Personalien sich

1) Je die erste der Modifikationen bei Kießling, Einl. zu Epod. 3 (2. A.), die zweite bei van Hoffs, Fleckeisens Jahrb. 1890 S. 781f.; ähnlich Oesterlen, Komik u. Humor I 105f. und andere Erklärer. In betreff von *concupiveris* hat van Hoffs gegenüber Kießling recht.

verwahrt. An poetischen Fakta gibt unser Gedicht selber nur soviel: der Sprecher hat Knoblauch gegessen, das Zeug bekommt ihm schauderhaft, und als er von Gift und Zauber redet, macht die Sache dem Mäcenas noch Spaß. Die poetische Hauptsache dagegen ist die lebendige und wohlgegliederte Darstellung einer kleinen Aktion von einer gewissen Bedeutung. Diese Bedeutung mag — wir können das nur vermuten — für Horaz und seine Zeit auf jener nämlichen verbreiteten Schwärmerei für ländliche Einfachheit beruhen, die wir im zweiten epodischen Gedicht parodieren hörten[1]), und außerdem auf der herrschenden Gift- und Zauberfurcht, die in den Epoden so auffallend stark hervortritt. Für die Velleitäten, Enttäuschungen und Ängste einer solchen Zeit könnten Figur und Aktion des jämmerlich enttäuschten Knoblauchessers eine Art repräsentativer Bedeutung haben, und durch harmlose Widersprüche wird die Wirkung auf interessierte und disponierte Hörer eine erheiternde. Widerspruch ist ja hier alles: Essen und Leibweh, Schnitterkost und Städtermagen, Knoblauch und Kolchergift, aber auch die Größe der Affekte und die Kleinheit ihres Gegenstandes, die Gereiztheit des einen und die Scherzhaftigkeit des anderen Freundes in gleicher Sache, der lebhafte Wunsch den anderen zu strafen und die sehr bedingte Strafe.

Dabei scheint mir die erheiternde Wirkung glücklicher, wenn der Sprecher selber es ernst meint auch in seinen Übertreibungen und Widersprüchen: über der Kunstfigur des Sprechers steht der Dichter, und dieser ist es, der in den Worten des Sprechers karikiert und scherzt.[2]) Auch in dem schon verglichenen lyrischen Gedichte *Ille et nefasto* sind die beiden Ichs zwar nahe verwandt, aber nicht identisch: dem anfangs so zornig Staunenden selber ist es mit seinen starken Übertreibungen offenbar bitter ernst, dagegen dem Dichter sicherlich nicht.

---

1) Vgl. Belling, Liederbücher d. Horatius S. 138.

2) Daß Leute, welche gegen Knoblauch empfindlich sind, bei dessen Wirkungen ernstlich an Gift denken können, hat van Hoffs a. a. O. aus Goethes Kampagne in Frankreich belegt.

Vermuten darf man, die beiden nebeneinander stehenden Epoden, in denen die Schwärmerei für ländliches Leben in ihren Widersprüchen dargestellt scheint, seien auch in zeitlichem Zusammenhang entstanden.

Viertes Gedicht: **Lupis et agnis.**

A. Zwischen mir und dir, du zerbleuter und zerschundener Sklave, besteht Feindschaft von Natur. (1—4.)

B. I. Dadurch, daß du jetzt reich einherstolzierst, wird das gemeine Blut nicht geändert;

forderst du doch, wenn du als freier Römer auf der Promenade paradierst, nur die wahrhaft freie Entrüstung der Promenierenden heraus. (5—10.)

II. 'Unerträglich ist es', sagen sie dort, 'daß Einer öffentlich von der Polizei zerhauen worden ist und nun als reicher Großgrundbesitzer und als vornehmer Ritter sich überall den Augen der Öffentlichkeit aufdrängt;

ja, unsinnig ist es, gegen Räuber und Sklaven Flotten auszuschicken, wenn der hier Legionstribun ist'. (11—16—20.)

Einleitend die Erklärung unversöhnlicher, weil in Natur und Instinkt begründeter Feindschaft; im Hauptteil die entrüstete Zurückweisung der Ansprüche, die der Reichtum trotz der Herkunft erhebt, mit Berufung auf die Gefühle eines frei fühlenden und sich äußernden Publikums, und dann der Protest dieses Publikums gegen die Stellung eines ehemaligen Sklaven in der sozialen und politischen Öffentlichkeit.

Mit leidenschaftlichster Entrüstung, hat man gesagt, zeichne hier Horaz das Bild eines reichen Parvenu.[1]) Seltsam: leidenschaftlichste Entrüstung traut man sonst unserem Horaz überhaupt nicht zu; und seltsamer noch ist es zu sehen, gegen wen sich diese ganz außergewöhnliche Empfindung hier richtet und wie sie gerechtfertigt wird. Es ist von einer Feindschaft wie zwischen Wölfen und Schafen die

1) Kießling², Einl. zu Epod. 4; vgl. Oesterlen S. 106 f. und die meisten Erklärer bis und mit L. Müller, Oden u. Epoden (1900).

Rede, und diese Feindschaft aus Naturtrieb richtet sich von seiten des Sprechers gegen den anderen insofern, als dieser von Herkunft und Geblüt Sklave ist und als solcher, unfreien Leibes, schwerste körperliche Mißhandlung erfahren hat; dafür, daß der Makel des Geburtsstandes durch kein Glück im Leben getilgt werde, wird hingewiesen auf die Entrüstung der Leute. Wie nun? Horaz ist Sohn eines Freigelassenen, sein Vater ist selber noch Sklave gewesen, und da fühlt Er Naturfeindschaft gegen einen gewesenen Sklaven eben wegen des Sklavenblutes? und hält hier, nach Wortlaut und Zusammenhang seiner Worte, dem Manne jene körperliche Mißhandlung vor — nicht etwa in dem Sinne, daß sie die Folge von sittlicher Niedrigkeit gewesen, sondern daß sie das Merkmal seines physisch-rechtlichen Standes sei? Dieser Widerspruch würde uns gewiß sonderbar vorkommen, auch wenn wir die persönliche Denkweise des Horaz in dieser Beziehung nicht kennten. Nun aber wahrt sich gerade Horaz in einer Satire — in Satiren entspricht, ihrer Gattung gemäß, das Ich des Sprechers noch am meisten der wirklichen Persönlichkeit des Dichters — also Horaz wahrt sich in bescheiden vornehmer Art das Recht, seinen freigelassenen Vater zu lieben, mit Ehren zu nennen und ihn jedem frei- und hochgeborenen Vater vorzuziehen. Kann nun der nämliche Horaz hier behaupten, einen Freigelassenen deshalb von Natur zu hassen, weil derselbe vorher Sklave gewesen sei?

Ferner: in allen Tonarten seiner verschiedenen Gedichtgattungen, klagend und anklagend, verachtend, spottend und triumphierend spricht er sonst von Neid und Mißgunst, die gerade ihn an öffentlichen Orten von seiten des bösartigen Pöbels, aus aller Leute Mund verfolge, hauptsächlich weil man dem Sohn des Freigelassenen seine gesellschaftlichen Erfolge nicht gönne. Und da begründet nun wieder derselbe Horaz hier das Recht seiner Antipathie gegen den ehemaligen Sklaven damit, daß er sich auf das 'flanierende' Publikum der Korsostraße beruft. Das darf er eigentlich nicht, und falls er es tut, so geschieht ihm recht, wenn wir das Urteil des Publikums und dasjenige Urteil, das sich hier mit jenem identifiziert, eben für neidisch und mißgünstig halten. Dann könnte es auch

Übertreibung oder pure Erfindung der mißgünstigen öffentlichen Meinung sein, daß der frühere Sklave so schmählich gebleut und geblöckt worden sein soll. Wie schlecht es auch gerade Horaz ansteht, gleichsam als letzten Trumpf gegen den Mann das Militärtribunat auszuspielen, sei nur in Erinnerung gebracht; ist ihm selber doch gerade wegen desselben Offizierranges von der allgemeinen Mißgunst, wie es scheint, übel mitgespielt worden.

Leidenschaftliche Entrüstung über einen reichgewordenen und zu Ehren gelangten Freigelassenen steht auch wenig im Einklang mit der Stimmung des horazischen Gesellschaftskreises. Mäcenas z. B. hat nach der eigenen Aussage des Horaz die Überzeugung, so gut wie der Sohn einer Sklavin Servius König gewesen sei, so komme es bei jedem Manne nur auf persönliche Tüchtigkeit, nicht auf den Geburtsstand an.[1]) Octavian ferner hat im Jahre 40 v. Chr. einen Lehrer unfreier Geburt durch ein öffentliches Leichenbegängnis geehrt.[2]) Unter dem Jahre 39 wird berichtet, Octavian und seine Mittriumvirn hätten nicht bloß Söhne von Freigelassenen, sondern sogar Leute, die eigentlich noch Sklaven waren, zu Senatoren gemacht; ein Sklave sei beinahe Quästor geworden.[3]) Gerade unser Gedicht soll gegen einen Freigelassenen des Sextus Pompeius gerichtet gewesen sein: eben diesen ehemaligen Sklaven, Menodoros, hat Octavian im Jahre 38 unbedenklich zum Ritterrang erhoben.[4]) Natürlich geschahen letztere Dinge nur infolge von finanzieller und politischer Not, aber das alles läßt doch annehmen, daß man in den Kreisen des Mäcenas während der dreißiger Jahre sich über reiche, zu Rang und Ehren erhobene ehemalige Sklaven nicht eben leidenschaftlich entrüstete; man wird dergleichen

1) Diese Auffassung fordert in Sat. I 6, 7 ff. der Zusammenhang; die Auffassung von *ingenuus* im technisch-juristischen Sinn (Kießling) widerspricht diesem Zusammenhang und ist sprachlich nicht nötig, ob man nun *natus sit* oder nur *sit* ergänzt; da *natus* durch seine Stellung am Versanfang, vor Interpunktion starken Ton bekommt und etwas Adjektivisches hat, möchte ich nur *sit* ergänzen, vgl. V. 36.

2) Vgl. Gardthausen, Augustus I 1, 50.

3) Cassius Dio 48, 34, vgl. Kießling. 4) Dio 48, 45.

dort als unvermeidlich mit Humor, mehr oder weniger freiwilligem, besprochen haben. Und humoristisch stellt Horaz selber gegen Ende der dreißiger Jahre die Szene dar, wie ein Bürger und Wähler sich entrüstet über einen Volkstribunen, welcher Sohn eines syrischen Sklaven sei.[1])

Die heilige Entrüstung in unserer Epode scheint wirklich erst durch Neid und Mißgunst angeregt zu sein. Denn der Dichter, der seinen Sprecher sich auf die Korsospaziergänger berufen läßt, läßt beide auch nicht ein einziges deutliches Wort sagen von früheren Schlechtigkeiten des gewesenen Sklaven. Die erwähnten schweren Mißhandlungen braucht er nicht verdient, ja nicht einmal persönlich erlitten zu haben: Parvenus wird vom Publikum alles Erniedrigende ihres früheren Standes gern angedichtet. Tausend Morgen Falerner Ackerboden unter dem Pflug zu halten, ist allerdings neiderregender Reichtum, aber im Zeitalter der Bürgerkriege und der Küstenplünderung dort noch pflügen zu lassen, ist eher vornehm als gemein; mit gallischen Ponys fuhren schon gute Römer besserer Zeiten auf ihre Güter[2]); wenn unser Freigelassener den Ritterzensus hat, so gebührt ihm in diesen Zeiten auch der Ritterrang und damit der ritterliche Sitzplatz im Theater von Rechts wegen, und seine flanierenden Ankläger legen ihm persönlich zur Last, was der allgemeinen Umwandlung des Ritterstandes in einen reinen Vermögensstand zur Last fällt.[3])

Mit großer Emphase richten am Schlusse jene Ankläger an alle Welt die Frage: was es denn für einen Zweck habe, eine gewaltige Flotte gegen Räuber und Sklaven zu führen, wenn dieser, ja dieser Mensch Legionstribun sei! Aber 'dieser Mensch' mag ja den Rang eines Stabsoffiziers nicht schlechter verdient haben, als z. B. Horaz, der Sohn des Freigelassenen, und ebenso gut wie soviele altbürgerliche Senatoren- und Rittersöhne. Und die Emphase wird nicht vernünftiger und gerechter, wenn der allernotwendigste Schutz

1) Sat. I 6, 38 ff.; über die Zeit der Abfassung vgl. Franke, Kießling, Cartault.

2) Hor. epist. I 7, 77; dazu Kießling.

3) Vgl. L. Müller, Einl. zu Epod. 4.

des eigenen Landes vor gegnerischen Flotten deshalb für zwecklos erklärt wird, weil auf der eigenen Seite gerade dieser Eine Freigelassene den Titel eines Tribunen trägt. Das ist lächerliche Verblendung persönlicher Leidenschaft. Und wenn hier die Korsobürger unsinnig widerspruchsvoll reden, so hat der Sprecher selbst vorher auf eigene Hand ebenso arg übertrieben. Er hat ja behauptet, der Freigelassene pflege die Heilige Straße zu messen in einer Sechsellentoga. Damit kann nur das Breitenmaß der umgelegten Toga gemeint sein, der Raum, welchen der Mann in ausgebauschtem Mantel in der Straßenbreite einnehme.[1]) Und dann ist jedenfalls das Maß von annähernd drei Metern eine ungeheuerliche Hyperbel.

Was sollen wir aus allem Bisherigen schließen? Es sei nicht Horaz in Person, der in leidenschaftlicher Entrüstung das Bild des reichen Parvenu zeichnen wolle. Nehmen wir an: auch in unserer vierten Epode sei der Sprecher eine dramatische Person, mit dem Ich des Dichters immerhin verwandt, aber durch die weite Verwandtschaft des Allgemein- und Allzumenschlichen, und auch hier sei die Stimmung des Dichters dem leidenschaftlichen Willen des Sprechers überlegen. Trimeter und Epodenverse würden dazu stimmen. Zweck und Wesen des Gedichtes könnten dann sein: im Sinne humoristischer Parodie werde mit übertreibender Nachahmung dramatisch dargestellt, wie ein eifersüchtiger Altbürger einen Freigelassenen 'sozial-ethisch' vernichten will, weil der ehemalige Sklave im öffentlichen Hervortreten 'bessere' Leute in den Schatten stellt.

Was am Schlusse des Gedichtes von einer Schiffsexpedition gegen Sklaven gesagt wird, steht wahrscheinlich in Beziehung zum Ende des sizilischen Krieges. Doch drückt die Satzkonstruktion der Stelle nicht etwa aus, die Fahrt vollziehe sich gerade gegenwärtig tatsächlich, sondern ein allerdings bekanntes Faktum ist hier als irgend einmal sich vollziehend

1) Guhl u. Koner, Leben d. Gr. u. R.[6] S. 728; wenn es sich um Stofflänge oder -breite handelte, wären sechs Ellen eher zu wenig für eine normale Toga.

bloß in Gedanken vorgestellt.[1]) Solange aber die Erinnerung an solche Fakta hinterher noch bei den Leuten lebendig, die Vorgänge typisch bedeutsam bleiben, so lange kann der Dichter sie auch als typische Vorstellungen verwenden. Nun wird in der neunten Epode ebenfalls gerade der Ausgang jenes Kampfes gegen den Sklavenfreund Sextus Pompeius erwähnt und zwar als in frischer Erinnerung vorschwebend; aber die neunte Epode ist doch später als Actium. Also für das vierte Gedicht mögen wir nur den *terminus post quem* gemäß jenen Worten ansetzen.

Fünftes Gedicht: **At o deorum.**

A. „O sagt ihr Götter, was dies unheildrohende Wesen hier bedeutet; bei allem, was für deinesgleichen heilig und wert sein kann, sag mir, Weib, warum du mich so grimmig ansiehst!“ (1—10.)

B. I. Trotz diesen Bitten und allem, was an dem bittenden Knaben rührend sein konnte, ließ die wilde Zauberin Canidia die unheimlichen Zeichen von Tod, Häßlichkeit, Finsternis, Zauberkraft und hungriger Gier in das Zauberfeuer legen. (11—24.)

Die Gehilfin Sagana sprengte das Haus mit Wasser vom Todessee, das Haar wild gesträubt; stumpfsinnig grub Veia eine Grube, damit das Kind, bis ans Kinn eingegraben, Speisen vor den sehnsüchtigen Blicken, im Verlangen sich verzehre und so aus seinem verschmachteten Eingeweide ein wirksamer Liebestrank bereitet werden könne; auch die wollüstige Folia aus Ariminum mit ihren sternezwingenden Zaubersprüchen half sicherlich mit, da ja die ganze Gegend von Neapel fest daran geglaubt hat. (25—28—40—46.)

II. Jetzt rief, voll Leidenschaft der Bosheit, Canidia in vielverschweigenden Worten die Mächte nächtlichen Zaubers an, sie sollten gegen feindliche Häuser ihre zürnende Macht kehren: jetzt nämlich solle, mit Canidias stärkster Zaubersalbe schon ausgerüstet und durch die gegenwärtige Zauberhandlung unterstützt, der alte Mann, zum künftigen Gelächter für alle Welt,

---

1) In den Worten '*quid attinet tot ora navium duci*' beachte man einerseits den Sinn eines Accus. c. inf., anderseits den demonstrativen Sinn von *tot*.

glücklich seinen Ehebruch vollziehen und alsbald in der stillen Nacht von den Hunden der Subura laut als Sieger verkündet werden. (47—60.)

III. Doch da sie vergebens auf dieses Zeichen ihres Erfolges lauscht, fragt sie sich erstaunt, warum ihr Mittel, schon für Medea bewährt und jetzt von ihr selber sorgsam bereitet, denn nicht wirke, und wie es möglich sei, daß der Alte alle Buhlschaft vergessen und verschlafen habe; mit zorniger Überraschung erkennt sie, daß eine andere Zauberin ihn von Canidias Macht habe befreien können; da droht sie wütend Rache: den alten Varus will sie in ihren Bann zurückrufen, ja, ihn durch einen Zaubertrank, der stärker sein soll als die Weltordnung, sogar zwingen zu rasender Verliebtheit in sie selber! (61—82.)

C. Jetzt muß, da doch keine Zaubermacht mächtiger ist als der stete Wechsel menschlicher Dinge, sogar das unberedte Kind in verhängnisschwere Verwünschungen ausbrechen: „Mit Flüchen will ich Euch ins Verderben treiben, ja als wildes Nachtgespenst Euch zerfleischen und als Alp Euch Schlaf und Kraft rauben: dann sollt Ihr in den Gassen gesteinigt und Eure Reste sollen von den wilden Tieren verschleppt werden, zur letzten Genugtuung für meine Eltern!“ (83—102.)

Es leitet ein die protestierende, beschwörende Klage des geraubten, zu Zauberzwecken dem Tode geweihten Knaben. Es folgt, den Hauptteil bildend, die Erzählung von dem heutigen Zauberakt, durch welchen ein skandalöser Ehebruch gegen ein feindliches Haus ins Werk gesetzt werden soll, erzählt in drei Teilen der Handlung, nämlich Vorbereitung, Vollziehung, Mißlingen nebst Rachegelübde. Den Schluß bildet, der Einleitung entsprechend, die Verfluchung durch den Knaben.

Was ist das alles? — 'Ein Nachtstück'! — Was ist Wesen und Zweck eines solchen? welcher Art ist hier seine Form?

Für die Form kommt vor allem in Betracht die Komposition des Ganzen. Und diese scheint mir deutlich vor allem eins zu zeigen: nicht Entführung und Opferung eines Knaben ist Hauptsache in der Darstellung. Beim Beginn ist der Knabe bereits da, durch einen Alarm wie aus einer Betäubung geweckt, schon überwacht, entkleidet: die Entführung wird hier als selbstverständlich vorausgesetzt und am Schlusse bloß

wie etwas Bekanntes angedeutet. Für den Knaben wird zwar jetzt die Grube ausgegraben, und wenn er darin dann verschmachtet sein wird, soll er Mark und Leber zu einem Liebestrank hergeben; aber innerhalb der Darstellungsgrenzen findet die Eingrabung noch gar nicht statt, beim stattfindenden Zauberopfer ist er bloß Zeuge, für seine Tötung erwartet er noch ein besonderes Geheiß;[1]) nicht einmal das wird ausdrücklich gesagt, daß für das zuletzt noch angekündigte stärkste Zaubermittel gerade er dienen solle[2]) und daß er deswegen in seine Verwünschungen ausbreche; das Bedürfnis dieses ganz außerordentlichen Liebestrankes tritt ja auch erst infolge unvorhergesehener Widerstände ein, während die Verwendung des Knaben zu irgendwelchen Liebestränken von vornherein beabsichtigt ist. Das alles macht den Eindruck, der Knabe gehöre nach den Voraussetzungen des Dichters und seiner Hörer hier nur zum bekannten, notwendigen Inventar derartiger Zauberküchen.

Der Glaube an Knabenmord zu magischen Zwecken ist ja auch in Rom für Ciceros Zeit und für die Kaiserzeit bezeugt.[3]) Bedenkt man außerdem, wie tief dieser Glaube im menschlichen Gemüte überall gewurzelt hat, wie uralt und allgemein verbreitet die zugrunde liegende religiöse Idee ist, daß nämlich Opferung des Besten, zumal des kostbarsten Lebens, göttliche Mächte am sichersten zwinge, und wie wiederum moderne Schriftsteller die Vorstellung gerade vom Schlachten oder Kochen von Knaben allmählich bis zur humoristischen bildlichen Redensart entwickelt haben, so darf auch der römische Dichter augusteischer Zeit das Knabenopfer als etwas so-

1) V. 91. Bei unserer Auffassung braucht man auch nicht für den Beginn der Handlung den hellen Tag vorauszusetzen (Kießling) und sich dann zu V. 47 ff. zu wundern, wenn schon Nacht eingetreten ist. V. 33 heißt es: erst nach der Eingrabung solle dann der Knabe während eines langen Tages hinschmachten.

2) Wie nach alten Überschriften der Epode auch Kießling und andere annehmen.

3) Kießling, Einl. zu Epod. 5. Menschenopfer zu Zauberzwecken schon im J. 97 v. Chr. verboten nach Plinius h. nat. XXX 1,12; L. Müller, Einl. zu Epod. 5.

gleich Verständliches einführen.[1]) Und so verwendet er ihn denn in seiner Komposition zu gewissen Zwecken der Einleitung und des Abschlusses einer Hauptaktion.

Diese Hauptaktion wiederum ist nicht der Liebeszauber, durch den der alte Varus zu den Füßen Canidias hergezwungen werden soll.[2]) Klar und deutlich werden in dem Opfergebete, das offenbar die Höhe der Darstellung miteinnimmt, die finsteren Mächte beschworen, jetzt Zorn und Macht gegen Häuser von Feinden (eigentlich von 'Landesfeinden') zu kehren: also handelt es sich hier nicht um eine Liebe Canidias und Gewinnung eines Geliebten, sondern um eine unheilvolle Vernichtung anderer.[3]) Und ebenso deutlich: der 'Alte' (später als Varus benannt) soll zu allgemeinem Gelächter eine Ehe brechen, und die Hunde sollen bellen, wenn er die Ehe gebrochen hat; sicherlich wird aber die betende Zauberin eine Liebe zu ihrer eigenen Person nicht gerade als Ehebruch, einen erwünschten Buhlen nicht als 'Alten', ihre Verbindung mit ihm nicht als Gegenstand des allgemeinen Gelächters qualifizieren; auch ihren Sieg über einen lächerlichen Alten laut durch die Hunde verkündigen oder ihren neugewonnenen Buhlen durch die Hunde anbellen lassen wird sie schwerlich wollen. Ferner hat sie den Alten mit einer ausgezeichneten Narde gesalbt: wie hat sie das tun können, wenn er ihr bisher getrotzt hat? Sodann soll diese Parfümerie aus denselben Stoffen bereitet sein wie das Zaubergift, womit Medea das Gewand der Nebenbuhlerin tränkte und diese vernichtete: soll der geliebte Alte, wenn er nicht selber davon 'verbrannt' wird, etwa sie, die liebende Canidia, damit 'verbrennen'? Weiterhin behauptet sie, der Alte schlafe offenbar augenblicklich auf

1) Drei Fälle humoristischer Erwähnung habe ich mir aus Dickens notiert; in einer Theaterkritik lese ich: zur Charakteristik des Erziehers Flachsland fehle nur der Zug, daß der Mann alltäglich einen Knaben schlachte.

2) Wie Kießling u. a. annehmen.

3) Unmöglich ist, daß hier, etwa nach c. III 27, 21 ff., mit *vertite in hostilis domos* die Ablenkung etwaigen Zornes von Canidia gemeint sei; denn *vertite* wäre nicht deutlich, *adeste* allein kein genügender Gegensatz; Nacht und Diana sind schon vorher als Schiedsmächte bezeichnet, auf welche Canidia vertrauen kann.

einem Lager, das mit Vergessenheit gegenüber allen Buhlinnen gefeit sei; wenn sie nun selber, wie man erklärt, sein Lager so gefeit hat, so darf sie sich jedenfalls nicht wundern, daß er auch ihre Buhlschaft vergißt.[1])

Nein, das erste Wort davon, daß Varus zu Canidia selber herkommen und Canidia lieben soll, erfolgt erst am letzten Ende ihrer ganzen Rede, als ein letzter Trumpf ihrer Rachewut. Und wütend ist sie dann, weil sie glaubt, Varus sei aus ihrem bisherigen Banne durch den Spruch einer anderen Zauberin erlöst worden. Und durch diesen bisherigen Bann, den sie ihm wohl ebenfalls durch Sprüche angetan, hat sie die verliebten Neigungen des Alten zum Werkzeug ihrer Schadenlust gemacht. Und eben für heute nacht hat sie ihn speziell durch die Zauberkraft einer höllischen Narde zu einem unwiderstehlichen Verführer und Verderber gemacht, und so sollte er in einem 'feindlichen Hause' die Ehefrau verführen und verderben und damit dieses Haus dem allgemeinen Gelächter und vernichtender öffentlicher Schmach preisgeben. Vielleicht ist es eine parteipolitisch hochstehende Familie, die entehrt werden soll: wenigstens läßt der besondere Ausdruck für 'feindlich' eher an politische als an private Feindschaft denken. Deshalb dann gerade heute das Aufgebot aller infernalischen Kräfte und Mittel im Hause Canidias und die Assistenz von drei anderen bekannten Zauberinnen! Das Gelingen des großen Unternehmens, also die vollzogene Entehrung des feindlichen Hauses durch einen verbuhlten Alten, sollte dann sich ankündigen durch das mitternächtliche Hundegebell des verrufensten Stadtquartiers: sind doch solche Hunde auch sonst die sichersten Verkünder, wenn Hekate-Diana und ihre schwarzen Geisterhunde nachts auf der Fahrt sind oder wenn ein nächtlicher Zauber gelungen ist.[2]) Aber freilich,

---

1) Unmöglich scheint, zu *unctis cubilibus* den Instrumental *meo (a) nardo* zu ergänzen und trotz der verschränkend verbindenden Stellung von *omnium* den Ablativus *oblivione* modal zu fassen (so Kießling): *omnium oblivione* kann nur selber Instrumental zu *unctis* sein.

2) Theokrit. II 33ff. vgl. V. 12; Vergil. Bucol. VIII 107; dazu R. Wünsch über Sophron fr. 6 in Fleckeisens Jahrb. Suppl. 27 (1900) S. 111ff.; vgl. auch Rohde, Psyche[1] 375, 1. 3.

als Canidia dieses Signal des Sieges erwartet, bleibt alles still, und daher jetzt Staunen, höhnender Ingrimm, zornige Überraschung wegen des Mißlingens und seiner Gründe, dann die wütige Begier, den Alten in ihre Gewalt zurückzubringen und ihn unlöslich darin festzuhalten, und aus dieser Begier heraus schließlich die tolle Idee, der Unglückselige müsse, auch wenn die Welt untergehen sollte, sogar in Liebe zu ihr qualmen wie Erdpech im Feuer! — Dies also ist die Hauptaktion.

Hier sind Verhältnisse und Vorgänge als bekannt vorausgesetzt, wie sie gerade vor und nach Actium in Rom aktuell genug waren: auch in Rom waren damals Zauberei, Geisterseherei und Astrologie mit Liebe und Ehebruch, und beiderlei wieder mit politischen Intrigen verbündet. Die Astrologen der ersten Kaiserzeit waren besonders beliebt bei den Frauen in Ehe- und Liebessachen und waren wiederum am meisten gefeiert, wenn sie in einen großen politischen Prozeß verwickelt gewesen waren, und die gemeinen kuppelnden Zauberinnen oder Giftmischerinnen waren damals auch aus den Gemächern höher stehender Frauen nicht zu verbannen.[1]) Von Zauberei im Dienste persönlicher und politischer Feindschaft ist beim Tode des Germanicus die Rede; um unheimliche magische Opfer in Verbindung mit Ausschweifung, Ehebruch und Incest und zugleich mit politischen Dingen handelt es sich in den Prozessen des M. Drusus Libo, des Mamercus Scaurus und des L. Silanus unter Tiberius und Nero[2]) — ähnlich wie in der 'Giftmordtragödie' unter Ludwig XIV.

Das Aktuellste gerade um die Zeit von Actium war der sozusagen weltgeschichtlich-politische Ehebruch des Antonius. Als Antonius im Jahre 32 den Krieg aufnahm und seine Ehe mit Octavia um Kleopatras willen auch formell brach, da glaubte man in Rom, Antonius sei von der ägyptischen Giftmischerin mit Zauberkünsten seines Verstandes beraubt und

1) Friedländer, Darstellungen aus d. Sittengeschichte Roms[3] I 419 f. — „Manche Hexen haben als Giftmischerinnen und Helferinnen bei häuslichen Verbrechen das Schicksal verdient, zu dem sie wegen Zauberei verurteilt wurden" (W. Scott, Braut von Lammermoor).

2) Tac. Ann. II 69. 74, II 27 ff., VI 29, XVI 8.

samt seinen nächsten Freunden zum willenlosen Werkzeuge ihrer ausschweifendsten politischen Pläne gemacht worden; daß Antonius durch Zaubermittel Kleopatras wahnsinnig geworden sei, soll Octavian selber in einer Rede vor der actischen Schlacht ausgesprochen haben.[1]) Somit könnte Horaz die Idee eines Zauberopfers, welches mit Hilfe der höllischen Mächte einen Ehebruch zum Schaden 'feindlicher Häuser' fördern soll, aus dem vollen Leben seiner eigenen Zeit und Umgebung heraus empfangen haben.

Wieviel besser erscheint jetzt die Komposition, wieviel höher die Bedeutung des Inhalts und wieviel tiefer der Humor der Darstellung! Wäre hier wirklich die ganze Macht der Zauberei, mit allen ihren persönlichen und sachlichen Machtmitteln, mit allen ihren Scheußlichkeiten und Schauerlichkeiten, bloß zu dem Zwecke aufgeboten, einen Alten mit Grätschelbeinen (wie wir vielleicht hier den Namen Varus auslegen dürfen) in eine greuliche alte Hexe verliebt zu machen, das wäre gewiß *'tant de bruit pour une omelette'* in dieser Hexenküche. Also es wäre immerhin eine drastisch-komische Idee, aber die Idee ohne allgemeinere Bedeutung, mehr ein Einfall mit zufälligen Beziehungen; die Komik auf mehr äußerlichen Widersprüchen zwischen Zweck und Mitteln beruhend; und dabei die Komposition ohne wirksame Steigerung oder Peripetie, sofern auf das Mißlingen des einen, großartig ins Werk gesetzten Versuches eben doch nur die Androhung eines neuen Versuches in gleicher Richtung folgen würde. Ganz anders die Idee, wenn im besonderen einzelnen Fall 'tausend Fälle', eine tiefernste Allgemeinerscheinung des sozial-politischen Lebens mitenthalten ist. Durchgehend und tiefgreifend sind dann die Widersprüche dieser ganzen vom Zauberwesen erfüllten Welt: der weitzielende, diabolisch böse Wille einerseits und der Mißerfolg des Hauptunternehmens anderseits; der Schein einer großartigen, ja feierlichen Schauerlichkeit im großen Ganzen der Veranstaltung und daneben die elende Gemeinheit und Geringfügigkeit der einzelnen Mittel; eine ernsthaft gefährliche Macht der Teufelei und ihre Ohnmacht

1) Cassius Dio 50, 5. 26. Vgl. Gardthausen, Augustus I 430.

infolge der Konkurrenz von Teufelinnen untereinander; der Ingrimm der enttäuschten Zauberin sich gegen das eigene Medium kehrend, die Liebe zu ihrer eigenen Person als äußerste Strafe auferlegt! Darin liegt eine wesentlich tiefere Komik. So vermag dann auch Steigerung und Umschlag in der Komposition ganz anders zu wirken: erst die raub- und mordgierige Behandlung des Knaben; sodann die unheimlich emsige Tätigkeit beim Zauberopfer, weiter das schadengierige Beschwörungsgebet mit seinem triumphierenden Hohn — eine spannungsvolle Steigerung; dann die erwartungsvolle Pause als Höhe; jetzt Staunen, Grimm, Eifersucht, Rachewut als Peripetie ins lächerlich Unschädliche, die Racheidee um so befreiender, als man vorher einen infernalischen Anschlag ernstlich hat fürchten können.

Vielleicht verstehen wir so auch eher, wozu der Dichter den geraubten Knaben eingeführt hat. Zunächst sind Raub, Ausplünderung und beabsichtigte Tötung eines Kindes wohl geeignet, auf eine so niederträchtige, gefährliche Haupthandlung vorzubereiten. Sodann aber repräsentiert dieser Knabe von freier römischer Geburt und unschuldiger Jugendlichkeit Glück und Ehre einer römischen Familie und die künftige Fortdauer reinen Römerblutes; es ist also nur folgerichtig, wenn diese Weiber, zwar römischen und teilweise vornehmen Namens, aber ohne wirkliches römisches Frauen- und Muttertum, vielmehr Pflegerinnen greuelhaftester fremdländischer Zauberei und Unnatur — wenn diese nämlichen Weiber die Hölle gegen eine römische Ehe in Bewegung setzen; ist doch die Ehe zur natürlichen und legitimen Forterhaltung von Familie und Nation da. Wo dann im Hauptteil selber der Knabe erwähnt wird, bei der Ausgrabung der Grube, erscheint diese Arbeit der Hexe Veia zur Hauptaktion nur als begleitende Nebenhandlung, abseits sich vollziehend[1]):

1) *abigere* hat bei Horaz auch sonst, noch in der Metapher, deutlich den Sinn 'wegtreiben von einem Orte', c. III 24, 40. Sat. II 2, 44. Epist. I 15, 19; Erklärungen von *abacta nulla conscientia* wie 'durch keinerlei Bewußtsein (oder Gewissen) abgeschreckt' sind sprachlich, auch wegen der Voranstellung von *abacta,* nicht zu rechtfertigen; *nulla conscientia* ist mit dem Namen der Person durch die Stellung verbunden.

dabei kontrastiert das entsetzliche Raffinement der Todesart, die dem Knaben bestimmt ist, bezeichnend mit der Sinn- und Fühllosigkeit der Totengräberin, und dieser Kontrast charakterisiert von einer besonderen Seite die Hauptaktion mit ihren Trägern und Mitteln.[1])

Was soll aber der Knabe am Schluß des Gedichtes? — Nach den Worten der Erzählung erscheint die Verfluchung, in welche das vorher zitternd flehende Kind zuletzt ausbricht, als unmittelbare Folge des Nächstvorangehenden, also der Ankündigung Canidias, zur Strafe für das Mißlingen des Ehebruchzaubers müsse Varus in der Liebe zu Canidia qualmen, und wenn die Welt dabei untergehe.[2]) Das könnte nur grimmiger Humor sein. — Ferner: nicht mit freiem Willen, sondern gegen sein Wesen und seinen Willen stößt das Kind gerade ein Thyestesgebet aus[3]); also ein anderer Wille oder eine überlegene Macht scheint einzugreifen und diesen Wechsel der Situation zu vollziehen. Welcher Art aber Wille oder Macht sei, scheinen die nächsten Worte zu sagen: „Zaubertränke vermögen zwar mächtiges Recht und Unrecht in ihr Gegenteil zu verkehren, aber nicht den Wechsel menschlichen Geschickes.“[4]) Nehmen wir die Worte so, wie sie lauten, und da, wo sie stehen, so bedeuten sie wohl: wenn die höllische

1) Ein Zustand völliger Sinnlosigkeit wie bei Veia ist natürliche Folge und wiederum Ursache bestialisch grausamer Tätigkeit; man erinnere sich z. B., in welchem Zustande bei Dickens in 'Zwei Städte' die Revolutionsmänner den blutigen Schleifstein drehen.

2) Wenn nämlich *sub* genau genommen wird und *haec*, wie üblich in der Erzählung, starken Ton hat.

3) Der Knabe weiß nicht, wie er das Schweigen brechen soll; nach diesen Worten kann auch die Voranstellung von *misit* das Plötzliche, Unwillkürliche charakterisieren.

4) An den überlieferten Worten *venena magnum fas nefasque non valent* braucht, abgesehen von Kommasetzung, nichts geändert zu werden. Vor und aus *non valent convertere* kann man deutlich das positive *valent c.* heraushören, genau so gut, wie aus *non posse* ein *posse*, aus *non potest* ein *potest*, aus *nequibat* ein *quibat* in den Beispielen, die Dräger freilich als die einzigen anführt, Histor. Syntax I² 209. Und wenn die Zauberei die Macht dazu hat, die ganze physische und moralische Weltordnung zu verkehren, so vermag sie wirklich 'Recht' in 'Unrecht', 'Unrecht' in 'Recht' zu verwandeln.

Vermessenheit der Zauberweiber an dem unwillkürlichen Tun eines schwachen Knaben eine Schranke zu finden scheint, so ist das die Wirkung einer Macht, welche in dieser gesetzlos verworrenen Welt allein noch unüberwindlich scheint, des Schicksalswechsels. Man erinnere sich der Bedeutung, die bei unserem Dichter anderswo dieser Wechsel hat.[1]) Also bloß durch die Macht dieses Wechsels folgt unmittelbar auf die lästerlich vermessene Drohung des Zauberweibes die thyesteische Verfluchung durch das Kind und erhalten die nachfolgenden verwünschenden Worte eine Art Gewähr der Erfüllung.

Die erläuternden Worte von Macht und Ohnmacht der Zauberei gehören wohl dem Erzähler an und nicht dem aufgeregten Knaben.[2]) Inhalt des thyesteischen 'Gebetes' selber ist keine eigentliche Verfluchung, vielmehr eine zornige Ankündigung eigener Rache und eine Weissagung der Volksrache.[3]) Dabei bleibt unklar, wann und warum dann auf einmal das Volk sich empören werde: bis jetzt scheinen sich die Zauberinnen großer Macht und Anerkennung zu erfreuen, auch Flüche und Gespenster von hundert anderen Opfern

1) Vgl. c. I 28, 31 *vices superbae*. IV 7, 3 *vices* vom notwendigen Wechsel in der Natur (vgl. c. I 4, 1 und zu Epod. 13, 7), nachher Bild menschlichen Geschickes; II 10, 13 ff., II 16, 29 ff., III 29, 33 ff.; die Macht des Schicksalswechsels in Fortuna persönlich auftretend: c. I 34, 12 ff. I 35, 1 ff. II 1, 3. III 29, 49 ff. Bezeichnend ist, daß c. I 35, 16 ff. auch die unerbittliche Notwendigkeit, mit all ihren Attributen festen Zusammenfügens, wie auch die Treue, doch nur dem Wechselspiel Fortunas dienen muß; die darin liegende Ironie drückt sich gerade in der 'frostigen allegorischen' Vollständigkeit der Beschreibung und in der parodierenden Assonanz mit *-u-* aus (letztere ebenfalls spöttisch Sat. I 6, 130 f.); verfehlt war m. Deutung auf Prometheus, Horazst. S. 7.

2) Also eine Parenthese. Es paßt sehr schlecht, daß der Knabe vor Aufregung nicht weiß, womit er das Schweigen brechen soll, und nun den ausbrechenden Drohungen doch erst eine reflektierende Erläuterung voranschickt; anderseits paßt als Anfang der *preces* sehr viel besser das leidenschaftliche *diris agam vos*.

3) Ich nehme *dira . . . victima* als in drohendem Ton bestätigend zu *diris agam;* dann *quin . . . occurram* als steigernden Hauptsatz (bei Kießlings Konstruktion würde man *expiabitur* und nicht das generelle *expiatur* erwarten); das auffallende Asyndeton *vos turba* . . . mag, mit Betonung von *vos,* das Endschicksal der Hexen empfinden lassen als bestätigende Erfüllung jener Flüche und eigentliches Ziel der Hetze.

haben ihnen bisher nichts angehabt. Und was den tröstlichen Schicksalswechsel betrifft, so ist seiner eigenen Natur nach gerade weder Zeit noch Wirkungsart sicher. Was also soll ein so unsicheres Gebet als Schluß?

Ich vergleiche die achte Satire des ersten Buches. Immer wieder muß Priapus dort sich aufregen über das Zauberwesen, von welchem menschliches Empfinden und Wollen verwirrt und verkehrt wird, und auch künftig wird er das nächtliche Hexenwesen auf dem Esquilin nicht hindern können. Aber wenigstens das eine Mal ist er 'kein ungerächter Zeuge' des Zauberaktes gewesen: gerade in der schauernden Angst ist unerwartet und ungewollt die Explosion erfolgt, und so hat er wenigstens einmal und für einen Augenblick die heitere Genugtuung erlebt, die beiden Hexen seinerseits ebenfalls geängstigt zu haben und sie mit lächerlich derangiertem Zauberapparat davonlaufen zu sehen. Ein Gott in der allermenschlichsten Angst vor Unterweltszauber und nun so in Leib und Gemüt erleichtert — das ist derbwitziger Humor, um so erheiternder, je dunkler sonst die Schatten sind, welche das Unterweltswesen in die Gemüter der Zeitgenossen wirft. Ähnlich, dünkt mich, hier im epodischen Gedicht. Den Druck, mit welchem das verrückte und verrückt machende Zauberwesen auf dem Leben der Zeit lastet, haben die Hörer unserer Erzählung auch selber mit Furcht oder mit ohnmächtigem Ingrimm bisher getragen, und sie werden das auch künftig tun müssen, wer weiß wie lange. Jetzt, bei unserer Erzählung, erleben sie für einmal ein gewisses genugtuendes Gefühl der Überlegenheit, weil diesmal die greuliche Zauberei durch die eigene Konkurrenz lahmgelegt wird, die enttäuschte Hexe gegen das eigene lächerliche Medium wütet und die Bedrohung der ganzen Weltordnung um 'Grätschelbeins' und seiner Liebe willen eine gar zu tolle Idee ist. So hat der Ausgang der Hauptaktion erleichternd gewirkt, aber nur durch augenblickliche, wie zufällig hervortretende Schwäche des Feindes und nicht etwa durch bewußten und gewollten energischen Widerstand von Menschen oder Göttern. Und dazu ist nun also der Schluß die passende Ergänzung; nur das unberechenbare Wechselspiel der Dinge kann Hilfe

bringen, und das verwünschende Kind ist bezeichnend dafür, daß der Widerstand gegen jenes Hexenwesen bis jetzt nur ein erleichternder frommer Wunsch ist.

Die Form der ganzen Darstellung ist, bei epischem Stoffe, stark dramatisch. Schon das jambische Versmaß ist, nach Horaz selber, vor allem zur Aktion geschaffen.[1]) Am Eingang, ohne einführendes Wort des Erzählers, sofort eine direkte Rede des Knaben. Die Art, wie Canidia nach ihrem Gebet auf den Erfolg wartend innehält, dann über das Ausbleiben des Erfolges staunt, die Ursache sucht, dann ahnt, erkennt, jetzt wütet, Rache schwört, und wiederum, wie auf die letzte Rede des Knaben keine Silbe weiter folgt über eine nähere oder fernere Wirkung der Worte, was man nach epischer Weise erwarten würde — das beides ist dramatische Art. Alle drei Reden sind auch inhaltlich Willenshandlungen: sie wollen rühren, Dämonen beschwören, rächen und vernichten. Aber auch der Erzähler ist nicht der Künstler, der über seinem Gegenstande stände, sondern er nimmt in Sachen Partei, und zwar nicht etwa bloß mit einer allgemeinen Stimmung der Sympathie oder Antipathie, sondern mit eigentlichen Kampfmitteln des Wortkampfes. Mit ingrimmig spöttischem Behagen oder schneidender ironischer Schärfe läßt er die Fülle von Häßlichem und Greulichem beim Zauberopfer mit der Feierlichkeit des Aktes kontrastieren, ebenso Saganas feierliche Funktion kontrastieren mit ihrer lächerlichen persönlichen Erscheinung, Veias Stumpfsinn mit dem Raffinement der Knabentötung, Folias physische und moralische Perversität mit dem Glauben an ihre Macht und dem Interesse der Gläubigen für ihre Person, die häßlichen kleinen Züge in Canidias Bild vor dem Gebet kontrastieren mit den ausgesprochenen und 'verschwiegenen' großen Absichten dieses Gebetes. Ja, so wenig objektiv ist unser Erzähler, daß seine aggressive Absicht sich in die Reden der sprechenden Personen eindrängt: so, wenn das Kind Canidia rühren will und dabei an die Zweifelhaftigkeit echter Mutterschaft bei einer solchen Frau erinnert[2]);

1) A. P. 82. 2) V. 5. 6 verglichen mit Epod. 17, 50—52. Es werden diesen Äußerungen über Canidia allgemeine Vorstellungen von der Mutterschaft bei Hexen zugrunde liegen.

oder wenn Canidia die heißeste Liebe zu ihr selbst mit einem qualmenden Erdpechfeuer vergleichen muß.[1])

Mit diesem stark dramatischen Sprecher mag der Dichter Horaz bis zu nahem Grade verwandt sein, aber identisch braucht er nicht zu sein. Vielmehr wird wohl der Sprecher in unserer Epode die ganze Gesellschaft vertreten, in welcher auch der Dichter lebt, eine glaubende und doch spottende, ingrimmig protestierende und doch ohnmächtig wieder fürchtende, gern schadenfroh triumphierende und wiederum dumpf sich unterwerfende Gesellschaft; allein der Dichter kann, wenn nicht als Mensch, so jedenfalls als Künstler, über diesem Vertreter stehen und ihn dirigieren.[2]) So haben wir dann auch nicht nötig zu glauben, Horaz wolle unkünstlerischerweise persönlichen Zorn oder Haß hier befriedigen: vielmehr ist ihm für das barbarische und staatsgefährliche Zauberwesen die Oberhexe Canidia nur eine repräsentative Gestalt.

Vielleicht war schon der Name Canidia Träger typischer Vorstellungen. Eine Überlieferung, welche nicht entscheidet, aber vergleichsweise bestimmt lautet, meldet uns: Horaz habe selber erst der Zauberin diesen Namen gegeben.[3]) Nun ist Canidius ein römischer Geschlechtsname, und der einzige geschichtlich sichere und bekannte Träger dieses Namens spielt gerade in dem Zeitraum seine Rolle, in welchem Horaz seine Satiren und Epoden gedichtet haben kann: von 43 bis 31 ist P. Canidius Crassus einer der wichtigsten Anhänger und Generale des Antonius oder richtiger der Kleopatra.[4]) Canidius ist es, der sich von Kleopatra mit schwerem Gelde bestechen läßt, bei Antonius die persönliche Teilnahme der Ägypterin an der Kriegsfahrt durchzusetzen und damit den

1) Diese überraschende bildliche Anwendung eines sonst ernsthaften Zauberbrauches (vgl. Bucol. 8, 82) ist wie Selbstverhöhnung des Zauberwesens.

2) Neuerdings noch hat Ivo Bruns in einem Aufsatz der Preuß. Jahrbücher die Gläubigkeit des Horaz aus unserer Epode gefolgert.

3) Porphyrio zu Epod. 3, 8 u. a.; vgl. Gensel bei Pauly-Wissowa III Sp. 1476; L. Müller, Einl. zu Epod. 5.

4) Über das einzelne seines Lebens vgl. Münzer, Pauly-Wissowa III 1475 f.

Bruch der Ehe zwischen Antonius und Octavia endgültig zu machen: damit macht er auch den Bruch zwischen dem nationalen Römertum und Antonius endgültig.[1]) Canidius ist es, der nach Octavias Scheidung Münzen prägen läßt zu Ehren Kleopatras als der rechtmäßigen Gemahlin des Antonius.[2]) Wenn nun der Fall Kleopatra für die Zeiten horazischer Epoden der aktuellste Fall war, in welchem nach allgemeiner Meinung fremdländische Zauberei eine römische Ehe vernichtete und ein Ehebruch politische Gegner vernichten sollte, wenn ferner die Morgenländerin und Barbarin Kleopatra damals die berühmteste Giftmischerin der Welt war[3]), wenn endlich Canidius, der das Landheer zur Eroberung Roms und Italiens für Kleopatra heranführte, gerade aus den kolchischen Ländern und dem kaukasischen Iberien kam — dann ist es erlaubt, zu denken: es bestehe ein Zusammenhang zwischen dem Familiennamen jenes Hauptgehilfen der großen politischen Zauberin und Giftmischerin und dem Namen unserer Canidia, die durch kolchischen Zauber und mit Giften aus Iberien einen Ehebruch gegen 'feindliche Häuser' Roms ins Werk setzt. Ohne persönlich aggressive Absicht konnte unser Dichter dieses Namenspiel erfinden oder aus dem Volksmund aufnehmen mit dem Zweck, den poetisch solche Namenwitze haben, nämlich durch Individuelles und scheinbar Zufälliges das Typische hindurchfühlen zu lassen, was nach Goethe eigentliche Poesie ist.[4])

Nach allem gäbe uns also der Dichter eine Erzählung, und zwar von einem Zauberakte, welcher von gefürchteten Zauberinnen Roms gegen die Ehe eines feindlichen römischen

1) Beachte besonders auch Plutarch, Anton. 56.

2) Gardthausen, Augustus I 345.

3) Gardthausen, Augustus I 408. 443. 445.

4) Römische Namenwitze aus horazischen Zeiten: z. B. Agamemnon für Pompeius und Ägisthus für Cäsar, Clytämnestra, Medea oder Boopis für Clodia und Lesbius für Clodius, Octavia für Octavian (?) und Cythereius für Antonius; über poetisch-typische Namen bei Vergil vgl. m. Programm 'Der Reiz erzählender Dichtung und die Äneide Vergils' (Basel 1882) S. 12 ff. Über Namenwitz im allgemeinen R. M. Meyer, Ilbergs Jahrb. 1903 I 122 ff., 141—143, wodurch meine Erklärung des vergilischen Namenspieles bestätigt wird.

Hauses ins Werk gesetzt worden und trotz allem Aufgebot von Schauerlichkeiten für einmal mißlungen sei; die Erzählung vom Sprecher stark dramatisch und aggressiv, invektiv gehalten, vom Dichter in der Stimmung bitteren Humors gegeben; Inhalt und Stimmung echt römisch und zeitgemäß. Was z. B. an hellenistische Dichter erinnert, das mag uns — wie auch die Reminiszenzen Vergils an Theokrit — so viel zeigen: aktuelles Zeitinteresse bedingt bei guten Dichtern auch ihr Leseinteresse und die literarischen Einflüsse auf sie. Als besondere Zeit für die Abfassung der Epode dürfen wir die Zeit des Entscheidungskampfes gegen Kleopatra annehmen.

Sechstes Gedicht: **Quid immerenti.**

I. Es ist zweck- und nutzlos von dir, harmlose Leute als Kläffer zu verfolgen, während du gegen Wölfe schwach und feige bist. (1—2.)

So kläff doch einmal mich an, damit ich dich dann tüchtig beißen kann; (3—4.)

denn wie ein treuer Hirtenhund will ich auch das böseste wilde Tier vom Gehöfte in alle Ferne forttreiben, aber [an dir habe ich keine Hilfe:] du pflegst nur schrecklich zu bellen und dann gleich nach dem Futter zu schnüffeln. (5—10.)

II. Nimm dich nur wohl in acht;

denn gegen Böse bin ich jederzeit ein stößiges Tier, wie Archilochus und Hipponax es gegen ihre treubrüchigen Bekannten waren;

denn ein wehrloses Kind gegen Angriffe mißgünstiger Bosheit will ich nicht sein. (11—16.)

Ich glaube nicht, daß das Gedicht so, wie es gewöhnlich aufgefaßt wird, eine vernünftig gegliederte Einheit ergebe. Da erhebt der Sprecher gegen jemand den Vorwurf lärmender und feiger Untüchtigkeit und fordert ihn — wie es scheint, um ihn für diese feige Art züchtigen zu können — zu einem Angriff auf ihn selber heraus, und nun, noch im gleichen Atem, warnt er den anderen dringlich vor

einem Angriff auf ihn? Das ist unklar, unfolgerichtig. Und diesen Angriff, den er soeben als leeres Drohen und Prahlen verächtlich herausgefordert, bezeichnet er jetzt als einen Angriff der Bosheit, der Mißgunst? Und während er eben gewünscht hat, daß der andere statt harmloser Leute einmal ihn ankläffen möge, um seinen Lohn zu bekommen, spricht er jetzt von der eigenen Rache für einen boshaften Angriff? Ebenfalls seltsame Unfolgerichtigkeit! Und nachdem derselbe Sprecher sich und den andern erst des längeren folgerichtig mit zwei verschiedenartigen Hunden verglichen hat, hat er, der eine Hund, auf einmal Hörner, die er hebt wie ein Bock (denn an dieses Tier scheint er zu denken, da der Bock beim Angriff gern steigt, während der Stier Kopf und Hörner senkt). Ferner hat sich der Sprecher erst mit einem gewissen würdevollen Stolz ausgedrückt, auch in der Vergleichung mit dem tapferen, treuen Hunde, welcher Herde und Gehöft schützt: demgegenüber fällt nicht bloß der Vergleich mit dem stößigen Tier, beziehungsweise Bock ins Niedrigere ab, sondern auch die pathetische Frage, 'ob er denn wie ein Knabe ungerächt weinen solle', hat eher etwas schwächlich Trotziges als würdig Stolzes. Und endlich, wenn man den Sprecher durchweg mit dem Dichter identifiziert, könnte die Vergleichung seiner Rache mit der des Archilochus und des Hipponax anstößig erscheinen; denn Horaz lehnt ja sonst die persönlich rachsüchtige und giftige Art jener Griechen für seine Dichtung ab.[1])

Ich schlage vor, die Worte des Gedichtes zwischen zwei Sprecher zu verteilen. Zerfällt doch auch das siebzehnte epodische Gedicht in zwei solche Teile, zwei direkte Reden ohne besondere Einführungen der Sprecher, und ohne weiteres fangen auch in der zweiten und in der fünften Epode Sprecher an zu reden. Hier, im sechsten Gedicht, ist der erste Sprecher unwillig über das zwecklose, lästige und feige Angriffsgelärme des andern, und er fordert diesen zu einem Angriff auf ihn selbst heraus, um so den Kläffer mit seiner Feigheit zu verhöhnen und durch die Androhung der Strafe

1) Epist. I 19, 25. 30ff.; vgl. A. P. 79.

zu demütigen; und die Verhöhnung begründet er stolz verachtungsvoll mit der feig selbstsüchtigen Pflichtvergessenheit, mit welcher der andere ihn bei der Erfüllung einer Pflicht im Stiche lasse. Darauf antwortet nun der zweite Sprecher mit Gereiztheit und mit einer mehr angenommenen als echten spöttisch trotzigen Sicherheit, und er droht dem ersten seine ingrimmige literarische Rache an.

Vielleicht läßt sich gerade, wenn das Gedicht so geteilt wird, auch eher etwas Einheitliches daraus machen, als es bisher möglich gewesen ist. Man beachte, daß durch die Vergleichung im ersten Teil, wo beide Personen mit Hunden auf einem Gehöft verglichen werden, die beiden Sprecher als Genossen mit gemeinsamer Aufgabe dargestellt sind; sie scheinen dabei im Dienste Höherer zu stehen, wie die Hunde im Dienste der Hirten; die gemeinsame Aufgabe ist Abwehr gegen gefährliche Feinde und Schutz für einen gefährdeten Besitz und eine bedrohte Gemeinschaft, welche einer Herde im Gehöft vergleichbar ist; wohlgemerkt, die entscheidende Abwehr eines jetzt erwarteten Feindes soll erst noch stattfinden, und dabei soll, wie es scheint, selbstverständlich die Hauptleistung in Gestalt energischer, ausdauernder Verfolgung dem ersten Sprecher obliegen, aber der zweite sollte ihm wenigstens dabei sekundieren: nun aber zeigt dieser bisher immer bloß die Neigung, nach nutzlosem Angriffsgeschrei lieber in sicherer Position ohne ein Verdienst doch die Belohnung des Verdienstes zu erwarten.[1]) Sodann beachte man, daß erst der zweite Sprecher als literarischer Kämpfer bezeichnet wird, durch

1) Auf diese Vorstellungen muß man aus folgendem schließen: V. 7 steht nicht etwa das Präsens *ago* 'ich pflege zu treiben', sondern das Futurum, nachher folgt dagegen das Präsens *odoraris;* im zweiten Gliede des Gegensatzes ist V. 9 *tu* gegensätzlich betont, im ersten Gliede steht aber noch kein *ego;* bei *cibum proiectum* ist weder an Köder von Dieben noch an Beschwichtigungsbissen von jenen harmlosen 'Vorübergehenden' oder Besuchern zu denken, weil im engeren Zusammenhang nur von der Abwehr wilder Tiere (von Dieben überhaupt nirgends) die Rede ist und vom Verhalten gegenüber gefährlichen Feinden. *proicere* kann vom gelegentlichen Hinwerfen von Speiseresten an Stellen, wo der Hund hinkommt, verstanden werden, wie es üblich war, Opferspeisen an Kreuzwegen für die 'Hunde' der Hekate 'hinzuwerfen'.

die Vergleichung nämlich mit den griechischen Jambikern: den ersten Sprecher brauchen wir uns durchaus nicht als Literaten vorzustellen. Beim literarischen Kämpfer wird man dann die 'Bösen' eben in solchem Kreise suchen dürfen, wie er ihn mit Lycambes und Bupalus bezeichnet, also im Kreise eben der persönlichen Feinde und Verächter. Ebendahin weist auch die Wendung vom 'Angriff mit schwarzem Zahn': die Angreifer dessen, der hier spricht, sind giftig boshafte Neider. Gegen diese ist der literarische Kämpfer stets kampfbereit, natürlich mit den Waffen des Archilochus und des Hipponax, also mit persönlicher, unversöhnlicher und vergifteter Invektive.

So kann man etwa zu der Vorstellung gelangen: der erste Sprecher sei Staatsmann, im Dienst von Staat und Volk bemüht, äußere Feinde abzuwehren, bereit, dieselben bis in alle Weite hinaus zu verfolgen; stolz halte er dem andern, dem Literaten oder Poeten, es vor, daß dieser in Schmähgedichten gegen unschädliche Leute daheim so angriffslustig sei, aber gegenüber den gefährlichen äußeren Feinden von Staat und Volk höchstens literarisches Kriegsgeschrei erhebe, sonst jedoch lieber daheim nach einem fetten Beuteanteil spüre; ob dieser verachtungsvollen Vorhaltung fühle sich der Jambenpoet schwer beleidigt, von boshafter Mißgunst schnöde in seinen Interessen bedroht, und gereizt, aber etwas weinerlich drohe nun er mit einem persönlichen Schmähgedicht.

Der Hund als Sinnbild des treuen Beschirmers einer menschlichen Gemeinschaft, der Wolf als Bild des Kriegsfeindes sind bekannt, auch für römische Verhältnisse.[1]) Der gewinnsüchtige Berufsankläger wird von Cicero mit dem Hunde verglichen, der auf harmlose Leute losfährt — sehr ähnlich wie unser schmähsüchtiger Poet.[2]) Hinwiederum stellt Horaz im ersten epodischen Gedicht einander gegenüber den im Kriege nützlichen Staatsmann Mäcenas und den zum Krieg untauglichen Poeten, der sich sogar gegen den Verdacht der Beutegier wehren muß. Also können wir hier im sechsten Gedicht, wo kein Name genannt ist, einerseits uns Staats-

---

1) Vgl. Xenoph. Memor. II 7. II 9. Cic. Phil. III 11, 27. Vell. Pat. II 27. 2) Cic. p. Rosc. Am. 20, 56 f.

mann und Literaten typisch vorstellen, anderseits unter den Typen auch z. B. Mäcenas und Horaz mitgemeint denken, Horaz also auch unter dem Bilde des schlechten Hundes und des reizbaren Bockes! Den guten Humor dafür traue ich dem Dichter zu; hat er doch ebenso durch den Wucherer Alfius sich selber wohl mitrepräsentieren lassen.

Zweck wäre also hier poetischerweise etwa: einen öfter erlebten Widerstreit zwischen entgegengesetzten Lebensneigungen und Tätigkeitsrichtungen, wie er auch zwischen Freunden vorkommt, in stark dramatischer Form humoristisch spottend darzustellen. Angeregt sein kann diese Absicht eben durch einen Krieg. Für den actischen Krieg z. B. mag man die erwähnte Beziehung zur ersten Epode geltend machen; auch erinnert der Vergleich mit einem ungerächt klagenden Knaben, am Schlusse unseres Gedichtes, an jenen ungerächt klagenden Knaben der fünften Epode: unser Gedicht könnte bald nach dem nächstvorhergehenden entstanden sein.[1])

Siebentes Gedicht: **Quo, quo scelesti.**

A. O besinnt euch, in welches verhängnisvolle Tun ihr euch frevelnd stürzt und für welches Endziel ihr von neuem zum Schwert greift! (1—2.)

B. I. Schon mehr als genug Latinerblut ist vergossen worden, nicht zum Zwecke stolze Feinde zu demütigen, sondern damit Rom, nach Wunsch und Gebet seines Erbfeindes, im Bürgerkrieg sich selber vernichte;

ja, widernatürlich ist dieses Wüten gegen die eigene Art. (3—12.)

II. Besinnt euch und steht Rede, was euch fortreißt, ob etwa das Verhängnis einer Schuld. (13—14.)

C. Ja, durch ihr todverkündendes Erbleichen und Erstarren bekräftigen sie, daß das Verhängnis des Brudermordes sie hetzt, so gewiß das Bruderblut des Remus fluchvoll zur Erde geflossen ist. (15—20.)

Erst ein Zuruf mit der Aufforderung, sich auf Art und Endziel des erneuten Kampfes zu besinnen; dann die anklagende

---

1) Vgl. Belling, Liederbücher S. 139, 4.

und beschwörende Erinnerung an die Wirkungen des bisherigen Bürgerkrieges und die Forderung, Rede zu stehen über den Grund; schließlich Erkenntnis und Feststellung, daß durch verhängnisvolle Ursache diese Römer einem verhängnisvollen Geschick unrettbar verfallen sind. Möglich ist auch, dem wesentlichen Inhalt nach das Ganze in zwei Teile zu gliedern: Versuch, die Rasenden durch Besinnung zu hemmen, und dann Verzicht infolge der Erkenntnis einer Schicksalsnotwendigkeit.

Dem poetischen Charakter nach ist das Gedicht stark dramatisch. Außer der jambischen Versart ist dramatisch die dialogisch-monologische Form; insbesondere noch das Motiv, daß der Sprecher nach einer eindringlichen Aufforderung innehält, auf eine Antwort wartet, dann von den direkt Angeredeten sich abwendet und von ihnen in dritter Person spricht. Auch Wollen und Verzichten sind dramatischer, man kann sagen tragischer Natur: der Sprecher will die Rasenden zur Besinnung bringen, sie von ihrem Tun abbringen, und er verzichtet, indem er sich einem übermächtigen Verhängnis unterwirft. Man kann sich dazu gleichsam eine szenische Situation denken. Freilich nicht so, daß zwei streitende Parteien des Bürgerkrieges sich gegenüberständen und nun der Sprecher sich mitten zwischen sie werfe: nichts deutet auf zwei anwesende Parteien. Eher mag man sich einen Trupp Bürger zusammen ausziehend denken: ihnen ruft der Sprecher zu, von der Seite heraneilend, und ihnen sieht er am Ende nach.

Man hat ganz speziell die geschichtliche Situation, wie sie Ende 39 v. Chr. bestand, als die Situation unserer Epode bezeichnet.[1]) Allein damals standen gegeneinander einerseits Octavian, anderseits Sextus Pompeius, und gegen den Meerbeherrscher und Aushungerer Italiens war Octavian der Beschützer Roms; die Flotten des Pompeius waren stark mit unrömischen Elementen bemannt: demgegenüber stand bei Octavian, was römisch und italienisch zu sein beanspruchte. Nun bezeichnet aber unser Sprecher Rom als 'diese Stadt hier', sein Standpunkt ist also in oder bei Rom, und von

1) Kießling (Einl. zu Epod. 7) u. a.

hier aus sieht er, wie Römer irgendwohin stürmen und eben das Schwert in die Hand nehmen, und von diesen Römern als Vertretern des Römertums sagt er, sie seien mit ihrem Vorhaben Frevler und durch das Verhängnis des Remusblutes Brudermörder. Das paßt sicherlich sehr schlecht zu jener Zeit und Lage von anno 39/38.

Sodann heißt es im Gedichte: in vorhergegangenen Bürgerkriegen sei römisch-latinisches Blut vergossen worden für den Zweck, daß, Wunsch und Gebet der Parther erfüllend, Rom mit eigener Hand sich vernichte. Das können nicht wohl solche Bürgerkriege gewesen sein, wie die vor 39, während deren diese Parther siegreich bis nach Syrien und Lydien vordrangen: da mochten sie eher sich schmeicheln (wenigstens nach der Vorstellung geängstigter italischer Patrioten), sie würden mit parthischer Hand Rom zerstören.[1]) Eher während des sizilischen Krieges selber, als die Parther durch Ventidius wieder zurückgedrängt waren und dauernd gedemütigt schienen, da mochte der Bürgerkrieg es sein, der den Parthern zu bringen schien, was sie selber nicht hatten erreichen können. Also aus einer Zeit nach dem sizilischen Kriege würde dann unser Sprecher auf dessen Zeiten zurückblicken. Und damit stimmt es auch, daß unserem Sprecher eine Unterwerfung Britanniens als versäumte nationale Aufgabe der Zeit erscheint; denn von der Notwendigkeit eines Britannierzuges ist, seit Julius Cäsars Landungen, erst wieder nach dem sizilischen Krieg die Rede.[2]) Insbesondere scheint dann in und nach dem actischen Kriege die Idee stärker hervorzutreten, es solle Cäsar Octavianus gerade auch durch einen britannischen Barbarenkrieg den Frevel der Bürgerkriege sühnen.[3])

1) Einer ähnlichen Vorstellung gibt Ausdruck z. B. c. III 6, 13 ff. und II 11, 1 ff. (nach meiner von Kießling akzeptierten Erklärung).

2) Dio 49, 38; Kießling zu Epod. 7, 5.

3) Vgl. Verg. Georg. III 25 (nach Actium laut V. 26 ff.). Ich nehme aus anderen Gründen an, daß Hor. c. I 21 (V. 13 ff.) zwischen dem sizilischen Kriege, dessen Ende durch c. I 12 bezeichnet werde, und dem actischen verfaßt sei; c. I 35 (V. 29 ff.) setze ich nach der Eroberung Ägyptens; vgl. m. Horazstudien S. 2 ff. 9. 39 ff. 117 ff.; in die nächstfolgenden Jahre fällt c. III 5 (V. 3 f.).

Überhaupt — wenn wir aus dem Zusammenhang der Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen unseres Gedichtes zunächst die poetische Situation zu erkennen suchen, so werden wir dazu dann schwerlich irgendwo eine näher verwandte geschichtliche Lage finden als in der Zeit eben des actischen Krieges. Da repräsentieren die Ägypterin und die fremden Fürsten und Völker im Lager des Antonius die Römerfeindschaft des Barbarentums, und Kleopatras höchster Wunsch ist die Eroberung der Römerstadt Rom. Aber nun sind es Römer, welche ihren Arm und ihre Wehr in den Dienst dieser fremden Wünsche stellen, und zwar tun das nicht etwa nur Antonius, welcher die Stadt, wie man glaubt, der Kleopatra schenken oder preisgeben will, und sein Stab römischer Vornehmer und seine Legionen, die förmlich in Kleopatras Dienst gestellt werden, sondern es tun es auch seine Veteranen in den Städten und Landstrichen Italiens, seine zahlreichen politischen Anhänger in Italien und in Rom, auch die, welche von den Agenten des Antonius sich jetzt noch durch Geld und Versprechungen für seine Sache anwerben lassen, und schließlich die, welche in italischen Städten mit Brandstiftungen und blutigem Aufruhr gegen Octavian und seine Kriegssteuer kämpfen.[1]) Und gerade in dieser Zeit empfindet man das Bundesgenossenschafts- oder Abhängigkeitsverhältnis von Römern zu der barbarischen Welt als etwas spezifisch Naturwidriges, Monströses: man glaubt es sich auf nationaler Seite aus Zaubergreueln erklären zu sollen[2]), Horaz sieht in Kleopatra ein Schicksalswesen, das für Rom ein Verhängnis ankündige oder vollziehe[3]); an Kleopatra selber wieder sieht ein andrer Dichter das Zeichen des ihr bestimmten Todes, jene Blässe, die nicht etwa von feiger Todesangst, sondern vom Bann der unterweltlichen Götter kommt.[4]) Eben dieses selbe Schicksalszeichen wird in derselben Dichtung, der Äneide, die in den Jahren nach Actium verfaßt ist, auffallend häufig genannt. Und wenn einiges in diesen Zeitvorstellungen an

1) Gardthausen I 1, 362. 363. Vgl. Kießling zu c. I 37, 6 ff. und zu Epod. 9, 11.

2) Vgl. das zur fünften Epode Bemerkte und Gardthausen I 430.

3) Hor. c. I 37, 21 *fatale monstrum*. 4) Verg. Aen. VIII 709.

tragisches Wesen erinnert, so tritt bei Horaz eben auch nach Actium die tragische Auffassung der Bürgerkriege stark hervor: man denke an das Fortunagedicht des ersten, an das Eingangsgedicht des zweiten Buches der Carmina, und unter den Römeroden namentlich an die vierte und die sechste.[1])

Und nun vergleiche man mit diesen Vorstellungen der Zeit von Actium die Art, wie in unserer Epode gerade die Vorstellungen des Naturwidrigen, Monströsen, Verhängnisvollen und Tragischen auffällig stark hervortreten. „Kein wildes Tier wütet gegen die eigene Art; eine Gewalt, welche grimmiger ist als blinde Leidenschaft, das ist ein erbarmungsloses Verhängnis, hetzt die Römer in den Untergang; Bruderblut, in den Boden der Stadt geflossen, wirkt fluchvoll fort zum Brudermord, zur Zerstörung der eigenen Stadt; sichere

1) Zu letzterem vgl. m. Horazstudien S. 6 ff., 130 ff., 239 ff., 268 ff., 294 f. u. a. — Die Todesblässe Kleopatras als Schicksalszeichen Än. VIII 709, wozu m. Vergil u. d. epische Kunst S. 266, m. A. 1. Anders Belling, Studien über d. Kompositionskunst Vergils S. 41, 3. 110; aber dem Sterben als solchem gegenüber erscheint Kleopatra sonst mutig (Hor. c. I 37, 21 ff.; die *veri timores* V. 15 beziehen sich auf Gefangenschaft, Ketten und Schmach; vgl. auch Gardthausen I 1, 383); auch Marcellus Än. VI 866 zeigt nicht Todesfurcht, sondern das Zeichen verhängnisvoll frühen Todes. Jene Todesblässe auch Än. IV 499. 642—646 von Dido, VI 480 von Adrastus, XII 221 von Turnus: Dido erscheint *pallida morte futura* mitten in rasendem Wollen und Handeln, nicht in der Schwäche der Angst; Turnus ist für den Augenblick schwach, aber an ihm ist Schwäche und Blässe ein für andere unheilverkündendes Schicksalszeichen und für ihn selber wohl eben das Zeichen seines unentrinnbaren Verhängnisses; Adrastus ist wohl der todesblasse in gleichem Sinne: besagt doch sein Name schon, daß dieser Mann seinem Schicksal nicht entrinnen könne (Bethe bei Pauly-Wissowa I 414. 416). Sonst *pallor* die Farbe der Toten und Geister selber, vgl. z. B. Georg. I 477, Än. IV 243, Georg. III 552, Än. X 761, Hor. c. I 4, 13. Ich erinnere an Miltons Eva: „Sie hatte den Todesgedanken so ins Herz sich geprägt, daß ihre Wangen erblaßten' (Verlorenes Paradies X), wo auch von Angst vor dem Tode nicht die Rede ist. Auch W. Scott leiht dem Gesichte einer seiner Gestalten einen besondern Zug unheimlicher Düsterkeit, welcher nach den Physiognomen der Zeit die Vorausbestimmung zu gewaltsamem und schrecklichem Tode bezeichnet habe; bezeichnenderweise ist es eine Gestalt aus Bürgerkriegen, diesem 'Trauerspiele ohnegleichen' (Scott, Der Abt Kap. 22).

Zeichen für dieses Walten unentrinnbarer dämonischer Schicksalsmächte sind es, wenn den angerufenen Römern des Bürgerkrieges auf einmal das Gesicht mit Totenblässe sich überzieht, die Sprache stockt, das Bewußtsein erstarrt."[1])

Die Form, sagten wir, stark dramatisch; der Stoff nun also bitter tragisches nationales Leben; der dramatische Akt, wie gesagt, selber tragischer Art — was mag denn nun aber das spezifisch Jambische im engeren Sinne der Jambendichtung sein? Schon der immer zwischen die Trimeter hereintönende Dimeter, dieser epodische und parodische Vers, berechtigt uns zu der Frage. Vielleicht — wenn wir uns in die Zeit und den Lebenskreis des Dichters und des Gedichtes hineinzufühlen suchen — könnten Stimmung und Ton einer sarkastischen Ironie anklingen. Dichter und Hörer haben die Ereignisse der Zeiten selber durchlebt, die früheren Kämpfe vielleicht auf entgegengesetzten Seiten mitgekämpft, an sich selber den furchtbaren Widerspruch der Parteileidenschaften erfahren; sie haben, vielleicht auf beiden Seiten, versucht Einhalt zu tun und haben dabei bittere Enttäuschungen erlitten: mit Resignation lassen sie jetzt das Unaufhaltsame seinen Lauf nehmen. Mögen sie auch persönlich den Sieg der italisch-römischen Sache hoffen und herbei wünschen, so bleiben sie doch innerlich sich der moralischen und politischen Schuld bewußt, die ihnen mit den Römern auch der Gegenpartei gemeinsam ist. Es kann also ein hohnvoller Widerspruch des eigenen politischen und nationalen Lebens sein, den die Hörer des Horaz am Sprecher des Gedichtes nacherleben. Und aus dem zugleich tragischen und komischen Empfinden selbsterlebter, eigener Lebenswidersprüche kann wohl eine Stimmung ernster Ironie sich künstlerisch temperieren.

1) Insbesondere ähnlich ist es wieder, wie Scott, Kerker v. Edinburg K. 3, den Kapitän Porteous in einem Aufruhr erscheinen läßt.

Achtes Gedicht: **Rogare longo.**

A. Ich kann nur staunen, wie du altes Weib noch fragen kannst, warum mein Blut dir gegenüber so kalt werde. (1—2.)

B. I. Ist es doch zum Entsetzen, wie Mund und Stirn und anderes an dir die Häßlichkeit des Alters zeigt; (3—6)

und zum Lachen ist es zu denken, daß sonst irgend etwas an deinem Körper meine Sinne anreizen könne. (7—10.)

II. Nein, wenn du auch zu den Glückgesegneten gehörst, wenn dein Leichenzug einst für deine hohe Ahnenschaft, dein Perlenschmuck für den Glanz deines ehelichen Haushaltes, die philosophischen Bücher auf deinem Sofa für deinen schönen Geist zeugen, so sind eben Fleisch und Blut bei mir ohne schönen Geist und bleiben kalt. (11—18.)

C. Um diese anzufeuern, mußt du freilich auch noch deine Beredsamkeit anstrengen. (19—20.)

Erst drückt der Sprecher sein verachtungsvolles Staunen aus über eine appellierende Frage des alten Weibes; im Hauptteil weist er ihre Zumutung zurück mit rücksichtsloser und höhnischer Vorhaltung — zunächst ihrer abschreckenden körperlichen Häßlichkeit, sodann der Wirkungslosigkeit ihrer sozialen Vorzüge gegenüber seinen Sinnen; zum Schlusse erkennt er spöttisch die Berechtigung jener Appellationen an, sofern ja alles andere offenbar nicht wirke.

'Ein Gedicht von wahrhaft archilochischer Giftigkeit'! nennt man das, 'das Ärgste, was Horaz auf dem Gebiet der erotischen Zynik geleistet hat'; das Gedicht muß schon deshalb, meint man, vor die Zeit spottender erotischer Oden zurück und dort unter die ältesten Epoden gerückt werden.[1]) Ich glaube, daß diese Sätze zwar die allgemein übliche Auffassung des Gedichtes gut ausdrücken, aber auf ebensoviel fundamentalen Mißverständnissen beruhen, als es Sätze sind.

Zunächst die archilochische Giftigkeit oder die archilochischen Farben! Man nimmt dabei auch Nachahmung an: dazu berechtigt uns nichts. Von den drei Bruchstücken des Archilochos, die man heranzieht, erwähnt das erste nach

1) L. Müller S. 310. Vgl. Kießling, Gebhardi, Oesterlen u. a.

seiner Überlieferung eine alte Frau, die sich parfümiert, in einem irrealen hypothetischen Hauptsatz (wozu uns der Nebensatz fehlt), ohne jeden Zusammenhang (es lassen sich die verschiedensten Zusammenhänge denken); sich parfümierende Alte hat es zu allen Zeiten und überall, gewiß auch in aller satirischen Lebensdarstellung gegeben, und zudem ist bei unserer horazischen Alten gerade das Parfümieren vergessen! — Das zweite Fragment kann eine ähnliche Situation bei einem Sprecher bezeichnen, wie sie an Anfang und Ende unseres Gedichtes bezeichnet ist; es fehlt aber jede Andeutung über eine angeredete Person, und der Ausdruck von 'völlig zerrissenen Sehnen' würde eher alles andere als gleichgültige Ruhe des Starken charakterisieren, für die bloße Nennung gewisser Dinge braucht aber der echte Italiker und Römer überhaupt nicht erst ein griechisches Vorbild.[1]) Endlich von der dritten Parallele bei Archilochos ist nur zu sagen: so wie die überlieferten Worte zurecht gemacht werden, wird von einem Manne erzählt, wie er sich in einem Zustande befand, welcher dem Zustande unseres Sprechers genau entgegengesetzt war![2]) Was dann die Giftigkeit betrifft, so sei zunächst wieder daran erinnert, wie Horaz für seine Jamben gerade vom Gifte des Archilochos nichts wissen will.

Die Art, wie von den animalisch körperlichen Dingen gesprochen wird, ist rücksichtslos aufrichtig einerseits und kraß übertreibend, dünkt mich, anderseits; wenn die Aussprache an eine Anwesende gerichtet sein soll und nicht bloß als Apostrophe einer Abwesenden gedacht ist (und das Weib scheint nach Anfang und Ende in bestimmter Situation gegenwärtig zu sein), dann ist die Art dem Weibe gegenüber roh. Indessen, das Stärkste legen ohne Not die Ausleger des Gedichtes erst hinein, wenn sie die Schlußworte nicht einfach von jenen Fragen und Appellationen der Frau verstehen.[3]) Und ferner wären doch erst zwei Fragen zu be-

1) Leo (vgl. *de Horatio et Archilocho* p. 9) nimmt Philemon hierfür als 'Quelle' des Horaz an.

2) Archil. Fragm. 31. 47. 97 Bergk[4], von Kießling angeführt; vgl. Crusius bei Pauly-Wissowa s. v. Archilochos II 494.

3) L. Müller S. 444.

antworten. Läßt der Dichter einen andern roh sprechen? Shakespeare und Schiller lassen gewisse Personen eigentlich noch roher sprechen und sind deshalb doch nicht selber roh. Oder redet wirklich der Dichter als solcher roh? Ohne weiteres nimmt man allgemein das letztere an; aber im Gedicht verrät der Sprecher mit keinem Worte, daß er ein Dichter sei, und täte er es, so würde der Dichter im Gedicht sich nicht notwendig mit der Person des Verfassers decken: was für moralische oder unmoralische Proteuse würden sonst persönlich die Ichpoeten aller Literaturen sein! Und weiter: das Gedicht ist, wie die vorangehenden, in der Form dramatisch. Was ist nun in einer dramatischen Rede Hauptsache, Sinn und Zweck? Etwa daß jemand eine andere Person schildert? Dazu wäre keine dramatische Form nötig. Vielmehr, was der Sprecher mit seiner Schilderung will und tut. 'Er will sie eben verhöhnen und beschimpfen', sagt man. Aber Verhöhnung und Beschimpfung sind, nach der dramatischen Situation, selber nur Mittel: der Mann will damit das Verlangen des Weibes, vielleicht auch einen in ihren Fragen liegenden herausfordernden Spott, energisch abwehren. Und wozu wiederum stellt der Dichter diese Abwehr für seine Zuhörer dar? Es sollten doch eigentlich ästhetische Interessen sein, man setzt aber völlig unästhetische, rein praktische Interessen voraus, beim Dichter die Lust zu schaden, beim Zuhörer die Schadenfreude, und bei beiden das zynische Behagen am unverhüllten Ausdruck des Animalischen. Und nachdem man unbedenklich ganz gemeine moralische Triebe als künstlerische anerkannt hat, spricht man selbstgerecht von moralischem Zynismus des Horaz!

Das Stoffliche im einzelnen wird stofflich roh bleiben. Aber das Dichterische läßt sich anders auffassen. Nach den Satiren dürfen wir annehmen, daß Horaz und Gleichgesinnte im wirklichen Leben für eine solche Befriedigung der Sinnlichkeit eintraten, welche nicht Ehe und Familie, zumal in altrömischen und vornehmen Familien zerstörte. Was in der Gesellschaft über diese Fragen von ihm und anderen diskutiert wurde, bildete er in der poetischen Rolle des geselligen

Plauderers in seinen Satiren nach.[1]) In den Carmina gab er Empfindungen, welche eben auf jenem gefährlichen Gebiete erregt waren, auch ihren lyrischen Ausdruck. Aber es gab auf jenem Gebiete des wirklichen Lebens auch Kämpfe des Willens, mit tragischen und komischen Widersprüchen und Peripetien, z. B. den Fall, daß eine robuste, aber in gewissem Sinn gesunde Sinnlichkeit sich mit robuster Derbheit gegen jene krankhafte Begehrlichkeit wehren mußte, die den Gesetzen der Lebensentwickelung und ebenso der Ehe- und Gesellschaftsordnung widersprach. Eine solche Abwehr künstlerisch, d. h. zugleich typisch und rhythmisch wirkend darzustellen, konnte einen Dichter von scharfem Auge für Widersprüche des Lebens, von stark dramatischem Sinne und von humoristischem Temperament wohl reizen.

So gefaßt, als Kampf der Natur gegen Unnatur, kann der Gegenstand des Dichters sogar ethisch ein höheres Interesse beanspruchen. Der Zynismus der Aussprache gehört dann zu der dramatischen Person und Situation des Sprechers; die Roheit gegenüber der andern Person mildert sich, wenigstens für Zeit- und Lebensgenossen des Dichters, gerade durch die Übertreibung, also dadurch, daß das Häßliche und Widerwärtige in der Richtung des Unmöglichen gesteigert wird. So dürften dann auch Dichter und Hörer sogar ihr Wohlgefallen haben — nicht an einem Schaden, welcher einer bestimmten Person vom Dichter zugefügt würde, sondern an dem unschädlichen Bilde, in welchem Dichter und Hörer gemeinsam Empfindungen und Willenskämpfe der aktuellen Wirklichkeit mit überlegener Stimmung reproduzieren. Der überlegenen Stimmung, mit der sie, Dichter und Hörer, das Ich im Gedichte sich wehren lassen, würde auch das epodische Versmaß dienen.

Auf eine bestimmtere Zeit der Abfassung deutet kein einzelner Zug der Darstellung. Aber jedenfalls, der angebliche Zynismus im Sexuellen und die sogenannte Giftigkeit des Hohnes geben uns jetzt keinen Grund mehr, das Gedicht möglichst in die 'bösen' jüngeren Jahre zurückzudrängen; mit

1) Vgl. Ilbergs Jahrb. 1902 S. 69. 70. 71.

gewissen 'Oden', die meines Erachtens ebenso fälschlich im Rufe des massiven Realismus stehen und die doch gemäß der üblichen Chronologie alle erst nach dem actischen Kriege verfaßt wären, würde unsere Epode sogar sehr gut zusammenpassen.[1]) Und wenn es richtig beobachtet ist, daß in den Satiren des späteren, zweiten Buches Sinn und Kraft für das Dramatische sich gesteigert zeige, so könnte man unsere sehr drastisch-dramatische Epode mindestens für später halten als die Darstellung verwandten Inhalts im ersten Satirenbuch.[2]) Doch müßte man dazu erst in der Hauptsache, in der Auffassung von Sinn und Zweck der Epode, sicher und einig gehen.

Neuntes Gedicht: **Quando repostum.**

A. Wann wir zusammen, Mäcenas, den Sieg Cäsars endlich mit Festwein und Festlied werden feiern dürfen, so wie wir den Sieg über Pompeius und die Abwehr der Sklaverei Roms gefeiert haben, weiß ich nicht. (1—10.)

B. I. Ach! Römerkrieger ziehen noch als Sklaven eines Weibes und von Eunuchen ins Feld und dulden zwischen den Feldzeichen das fremdländische Weibertragbett; (11—16)

bis jetzt sind nur fremde Reiter zu uns und Cäsar übergegangen und liegen unsere Schiffe, so schnell nach links, vorläufig versteckt im Port der feindlichen Flotte. (17—20.)

II. Ja! wir rufen ungeduldig dem Triumphgott zu, daß er komme, aber er will noch nicht kommen, und wir rühmen erwartungsvoll die Bedeutung des gefangenen Feindes, den uns der Triumphgott heimbringen soll, aber er bringt ihn nicht, weil

---

1) c. III 15 und vollends IV 13, in denen die verliebte Vettel ebenfalls erscheint, sind jedenfalls später als das Jahr 31/30, wohl auch c. II 5, das für erotisch 'massiv' gilt; kurz vor Actium würde ich das 'realistische' c. I 25 nach seinem Platze in der Sammlung ansetzen. Über Realismus und Massivität in diesen letztgenannten Oden vgl. Fleckeisens Jahrb. 1883 S. 493 ff. 1885 S. 272 ff. und über c. III 6, 21 ff. meine Horazstudien S. 274.

2) Vgl. Cartault, Étude sur les satires p. 56. 153. 164.

dieser Feind aus zwiefacher Niederlage irgendwohin in das weite Meer hinausfährt. (21—32.)

C. Drum her mit dem Festwein gerade jetzt, damit wir diesen Jammer der Enttäuschung und der bangen Sorge um Cäsars Geschick wegspülen. (33—38.)

Nach dieser Darlegung des Inhalts würde der einführende Teil dem schmerzlichen Verlangen nach einer wirklichen Siegesfeier für Actium Ausdruck geben, der Hauptteil die noch fortdauernde Schmach römischen Kriegertums im Dienste Kleopatras beklagen und verwünschen und die eigenen voreiligen nationalen Siegeshoffnungen bitter verhöhnen; der Schluß wäre ingrimmige Ergebung in das Unabänderliche.

Zu dieser Auffassung bin ich früher durch eine möglichst genaue Analyse des Gedichtes gekommen.[1]) Widerlegt hat die Auffassung im wesentlichen niemand; für alle Hauptsachen glaube ich noch jetzt auf jene frühere Darlegung verweisen zu dürfen: hier will ich nur ergänzen und modifizieren.[2])

'Triumph' überschreibt man sonst etwa das Gedicht. Es lohnt sich, einmal auch nur den gröberen Widersinn bei Lichte beisammen zu besehen, den die kurzen achtunddreißig Verse der Epode, als Triumphgedicht aufgefaßt, in sich bergen. 'Heitere Aufforderung zur Siegesfeier': dies im Metrum der Jamben und Epoden! — 'Eingeflochten der Ausbruch herbster Entrüstung, um die archilochische Färbung zu wahren': wozu denn diese Färbung, wenn das Gedicht sonst nicht archilochisch ist? — Der Sieg bei Actium soll fröhlich gefeiert werden: dabei ist zweckwidrig die Schilderung einer für die Nachwelt unbegreiflichen Schmach, die eben jetzt auf dem Römertum liegt. — Die Siegesstimmung in Rom soll sich hier ausdrücken: genannt werden an Siegestiteln z. B. die Schmach römischer Legionen, der Übergang eines Fünfzigstels vom antonianischen Heer (das ganze Heer

1) Horazstudien S. 320—347.

2) Berücksichtigt ist besonders auch der Aufsatz G. Faltins, Fleckeisens Jahrb. 1885 S. 617—629; für das Nächstfolgende besonders Kießling, L. Müller, Nauck-Weißenfels u. a.

betrug über hunderttausend Mann); das Geborgenliegen gewisser Schiffe; die Verschiebung des Triumphes auf unabsehbare Zeit als Folge des unerwarteten, spurlosen Verschwindens des doppelt besiegten Feindes. Warum werden dafür nicht klar genannt die siegreiche Reiterschlacht vor dem zweiten September? der glänzende Kampf der cäsarischen Schiffe und die Verbrennung der antonianischen Flotte am zweiten September selbst? die ungeheure Beute? oder auch, wenn man das Gedicht etwas später ansetzen will, die spätere Ergebung der neunzehn Legionen des Landheeres? Genannt dagegen wird als letztes Motiv jener Siegesstimmung in Rom eine ernste, bange Sorge um Cäsars Geschick!

Ferner werde, sagt man, hier Octavian als Triumphator von Actium über Marius, den Triumphator im jugurthinischen Krieg, und über Scipio im afrikanischen gestellt; aber man denke beim jugurthinischen Krieg nur auch an den eigentümlichen Anteil Sullas, bei Marius und Scipio hinwiederum daran, daß diese Feldherren den Krieg wirklich beendigt und den feindlichen Heerführer gefangen mit heimgebracht hatten, als es sich um 'Triumph' handelte — bei Octavian fehlen bis jetzt noch gerade die Hauptrequisite zu einem rechten Triumph. — 'Da der solenne Schmaus bei Mäcenas vorläufig noch nicht stattfinden kann, will Horaz einstweilen nur bei sich daheim eine Vorfeier halten': warum denn, wenn doch Mäcenas bereits in Siegeswonne schwelgt, wenn er in Rom ist, wenn die Feier in Mäcenas Hause Jupiters Wille ist usw.? Und hier soll gerade Horaz es mit dem Cäcuber Siegeswein so eilig haben, er, der es später geradezu für einen Frevel erklärt, wenn man vor Kleopatras Ende den Cäcuber aus dem Keller geholt habe?

Und nun vergegenwärtige man sich endlich folgende Reihe von Motiven: 'heitere Mahnung an den beglückten Freund, den solennen Schmaus bald zu geben — Erinnerung an die Sklavereigefahr seitens des Sextus Pompeius — flammender Zorn über gegenwärtige Sklaverei von Römern gegenüber Kleopatra — Entrüstung darob bei Galatern — ungeduldige, ernste Verwunderung, daß dabei der Triumphgott noch zögern könne — Lobpreisung Cäsars als künftigen

Triumphators — Rückkehr zur Gegenwart, wo es 'noch nicht so weit ist', aber der geschlagene Feind in sein Verderben flieht — Ruf nach Wein, um fröhlich für sich die Sorgen um Cäsar zu lösen'! Und dann versuche man es ehrlich, darin die vernünftige und zweckmäßige Verbindung und Gliederung eines Triumphgedichtes aufzuzeigen. Kein Wunder, daß man gar zu arg klaffende Lücken gern mit einem oder dem andern eingeschobenen Zweizeiler ausfüllen möchte.[1])

Nun ein paar Ergänzungen betreffend die poetische und die geschichtliche Situation. Es wird jetzt allgemeiner als früher angenommen, daß weder Mäcenas noch Horaz wirklich bei Actium anwesend war.[2]) Damit werden allerlei Annahmen hinfällig, z. B. unser Gedicht sei gleich am Abend des Schlachttages verfaßt, oder Horaz habe es dem Mäcenas von Rom nach Actium zugeschickt; dagegen wird meine eigene Auffassung, die schon damals in der Hauptsache von dieser historischen Frage unabhängig war, jetzt von dieser Seite her sogar gestützt.[3]) Jedenfalls steht von geschichtlicher Seite, soviel ich sehe, auch jetzt nichts im Wege, die poetische Situation uns so zu denken, wie die geschichtliche etwa einige Tage nach der Seeschlacht, aber vor der Kapitulation der Landtruppen war. Wird doch im Gedicht römisches Fußvolk noch im Dienste Kleopatras und ihrer Eunuchen gedacht, und zwar marschierend mit Schanzpfählen und Waffen und mit dem Palankin der Ägypterin zwischen den Adlern und Zeichen; eine solche Vorstellung paßt aber am besten zu jener Lage, in welcher die Legionen auf die

1) Wie L. Müller.

2) Vgl. Gardthausen I 1, 365 m. Anm. 37 und L. Müllers und meine Bemerkungen zur ersten Epode.

3) Horazstudien S. 342 f. 345 f. Zu der Wendung der Resignation '*sic Jovi gratum*' (a. O. 344) vgl. Sat. II 6, 22. c. I 33, 10 und die ebenfalls resignierenden homerischen Wendungen *μέλλει Διὶ φίλον εἶναι*, (Ζεὺς) *ἤθελε γάρ που, οὕτω που Ζεὺς ἤθελε μητίσασθαι*; vielleicht darf ich die Worte jetzt geradezu darauf beziehen, daß Horaz mit Mäcenas in Rom hat bleiben müssen, also nicht etwa mit Cäsar irgendwo draußen am Orte des endgültigen Entscheides wird Sieg feiern können. Cäsar hat die Nacht nach der Seeschlacht auf seinem Schiff geschlafen; Gardthausen I 385.

Rückkehr des Antonius warteten (dieser hatte sie in den Dienst Kleopatras gestellt), wo dann nach Canidius' Vorschlag an einen Rückmarsch nach Macedonien gedacht und ein solcher von den Legionen tatsächlich noch versucht wurde.[1]) Wenn im Gedichte der Feind als zu Wasser und zu Lande geschlagen bezeichnet wird, so kann für den Zweck des Dichters schon das genügen, daß Antonius und Kleopatra in einem vorläufigen Reiterkampfe vor der Seeschlacht allerdings zu Lande geschlagen worden waren.[2]) Auch das kann der Dichter: für seine Situation eine Stimmung antizipieren, welche erst viel später tatsächlich wurde; also in der bitteren Empfindung, daß der Entscheid durch die Flucht des Feindes kläglich hinausgeschoben sei, darf er seinen Sprecher in Rom so sprechen lassen, als ob derselbe bereits ungeduldig in den Straßen auf den Triumphwagen und den gefangenen Gegner warte.

Über einen Punkt der gedachten Situation denke ich jetzt anders als früher: mit den Schiffen, die im Hafen geborgen oder verborgen liegen, können schwerlich Schiffe des Antonius gemeint sein. Erstens sind tatsächlich bei Einbruch der Nacht des zweiten September alle antonianischen Schiffe, die nicht meerwärts entflohen waren, genommen, verbrannt oder versenkt gewesen.[3]) Aber auch angenommen, man habe dies in Rom zur Zeit unserer Dichtung bloß nicht richtig gewußt, so müßten nach dem Zusammenhang der Worte jene 'feindlichen Schiffe im sicheren Hafen geborgen' einen Anspruch auf Siegesfreude begründen, sei das nun ernsthaft oder ironisch gemeint; allein sie können es in keinem Sinne deutlich genug. Dagegen: wenn in der Bucht von Ambrakia nach der Seeschlacht tatsächlich nur cäsarianische Schiffe geborgen liegen können, so lassen sich, ganz damit übereinstimmend, die Worte des Sprechers auch so ver-

1) Gardthausen I 376. 389 f. An andere Legionen, wie die des Pinarius in Cyrene, zu denken liegt hier ganz fern, da ja z. B. der Palankin Kleopatras mitten im Heere gedacht ist.

2) Gardthausen I 373. 374 f.

3) Gardthausen I 385; Horaz: vix una sospes navis ab ignibus c. I 37, 13.

binden und verstehen: 'im schützenden Hafen feindlicher Schiffe' — d. h. 'in dem Hafen, der sonst die feindlichen Schiffe sicher geschützt hat' — 'liegen jetzt sicher geborgen Steuerdecke schnell nach der linken Seite' — d. h. 'Schiffe, die sonst so schnell nach der Unglücksseite fahren'. Geschichtlich würde der Wechsel der Lage zwischen den beiden Flotten diesen Worten genau entsprechen. Denn vier Tage lang hat vor dem zweiten September noch die feindliche Flotte in der Bucht von Ambrakia gelegen, sicher geschützt vor gefährlichem Sturm; dagegen haben Cäsars Schiffe zum Teil auf offener Reede, bei Komaros, standhalten müssen.[1]) Und wieviel Unglück hat Octavian vorher schon auf dem Meere gehabt! Allerdings, gerade auf die größere Schnelligkeit und leichtere Beweglichkeit ihrer Fahrzeuge haben die Cäsarianer schon im sizilischen Kriege und so auch jetzt wieder ihre Hoffnung gesetzt; aber zu oft schon sind diese 'schnellen' Schiffe schnell gewesen zu wirklicher Flucht oder in der Fahrt auf Strand und Klippen! Nun ist in der Sprache der Zeit die linke Seite und die Richtung nach links besonders gern diejenige Seite und Richtung, von der etwas nicht kommen oder nach der es nicht gehen sollte, die Seite des Ungeschicks und des Mißgeschicks, des Verkehrten, Bösen oder Verhängnisvollen.[2]) Wenn also hier die schnellen Schiffe der Cäsarianerflotte charakterisiert würden als die 'sonst zur falschen Seite schnellen', so könnte das einer Erfahrung und Stimmung der Zeitgenossen Ausdruck geben. Ein 'sonst' oder 'bisher' z. B. zum Attribut 'schnell' hinzuzudenken, ist ja logisch und stilistisch auch im Lateinischen leicht.[3])

Daß die italische Flotte sicher im Hafen geborgen liegt, ist freilich nur eine relative, fast nur negative Seite des Er-

1) Gardthausen I 373. 378.

2) Zu *sinistrorsum* vgl. Hor. c. I 2, 18 f. *sinistra ripa* in lokalem und zugleich übertragenem Sinn (Horazstudien S. 20), A. P. 452 *sinistre* 'mit bösen Vorzeichen'; rein lokales *sinistrorsum* Sat. II 3, 50, wie ebenda *dextrorsum*, aber V. 38 *dexter* 'zur Rechten als rettender Engel' (Kießling). Vgl. *sinister* bei Vergil.

3) Hor. c. III 2, 22 *negata via* 'auf sonst (bisher) versagter Bahn' u. a.; vgl. Nägelsbach, Lat. Stil. § 84, 3. Seyffert, Palästra 2. S. 13.

folges von Actium; aber was vom Sprecher in engste Verbindung damit gesetzt ist, der Übergang der galatischen Reiter zu Cäsar, ist im Grunde noch weniger: zweitausend barbarische Reiter gegen die neunzehn römischen Legionen mit zwölftausend Reitern, die nach der Seeschlacht noch tagelang zu Antonius halten! Und gerade dies, daß Römer durch ihren römischen Führer dem ägyptischen Weibe zu eigen gegeben sind, das wird unmittelbar vorher mit Ingrimm als unglaubliche Schmach des Römertums beklagt. Da darf ich vielleicht auch den Zusammenhang der Stelle, mit Hilfe der überlieferten Textworte, noch enger und einfacher fassen: 'Römerkrieger verkauft an das fremde Weib, noch in seinem Sklavendienst: bis jetzt nur Barbarenreiter zu Cäsar übergegangen und unsere gefährdeten Schiffe an der Stelle der feindlichen wenigstens sicher verborgen — noch will da der Gott des Siegeseinzugs nicht kommen'.[1])

Ich habe die vom Triumphgott heimgebrachten Heerführer, statt als die Triumphatoren des jugurthinischen und des dritten punischen Krieges, vielmehr als die gefangenen, feindlichen Heerführer, Jugurtha und Hasdrubal gedeutet. Hier sei noch daran erinnert, daß der bedeutungsvolle Brand der Burg von Karthago (wo Hasdrubal eigentlich sein schönes Grab finden sollte) unserem Dichter gerade in den

1) Natürlich können die Galater auch andere, zu Cäsar übergegangene Barbaren mitvertreten, nach poetischem Recht. Gut überliefert ist V. 17 *adhuc*, neben dem sinnlosen *ad hunc* (vgl. Bentley); *at hoc*, verbunden mit *frementes*, hatte ich früher angenommen; Bentley ändert *ad hoc*, wünscht aber *ad haec*: was er dafür zitiert, zeigt nur *ad haec* und zwar im Sinne von *ad haec verba*, was nicht hierher paßt, und die Vorstellung, Galater und eine Anzahl feindliche Schiffe seien beim Anblick römischer Weibersklaverei aus Empörung geflohen, ist nicht bloß unhistorisch, sondern gibt auch keine klare Gedankenfolge der Verse 11—22 f. Zum oben angenommenen Gebrauch von *adhuc* = 'bis jetzt ... nur ...' vgl. *adhuc de consuetudine exercitationis loquor, nondum de ratione et sapientia* Cic.; deutlicher noch *commune est adhuc* 'bis jetzt ist die Definition nur ganz allgemein, noch nicht speziell genug', vgl. was folgt, Cic. top. 6, 29; *idem adhuc: audi reliqua* 'bis jetzt nur das gleiche, noch nichts Besseres'; die Neigung zu einschränkendem Sinn auch in den beliebten negativen Wendungen *adhuc nemo, nullus, nihil,* oder in *unus adhuc*.

Epoden, vielleicht auch gerade zur Zeit des actischen Krieges lebhaft gegenwärtig ist: er sieht im Gegensatz zu den Bürgerkriegen, wo Römer die Stadt Rom vernichten wollen, den Römer der punischen Kriege 'die übermütig stolze Burg des neidischen Karthago verbrennen'.[1]) Auch das möge man überlegen, wie ungeschickt ominös es vom Dichter wäre, in einer preisenden Vergleichung des Heerführers Cäsar mit Scipio auch nur bildlich vom Grabe Scipios zu reden, zumal zu einer Zeit, wo jedenfalls ernste Sorgen um Cäsars Geschick noch vorhanden und erst zu lösen sind.

Was vom besiegten Feinde gesagt wird, habe ich nicht im Sinne einer Flucht des Antonius ins sichere Verderben erklärt, sondern im Sinne einer — ironisch empfundenen — kühnen Rettung des feindlichen Heerführers trotz zwiefacher Niederlage. Als Bestätigung kann ich noch beifügen, daß Kleopatra, als sie aus der Schlachtlinie hinausgefahren war, das Abzeichen des königlichen und kommandierenden Schiffes, das Purpursegel, hissen ließ: was jedenfalls mit der Vorstellung gut zusammenstimmt, es habe der bereits besiegte Feind den dunklen Waffenmantel gegen den purpurnen vertauscht; ist Kleopatra doch nachher in Alexandria geradezu als Siegerin eingefahren.[2]) An Kleopatra als Besiegte, im Triumphe Heimzubringende darf man ja auch vor allem denken; denn sie ist der eigentliche Feind: vom Senat ist ihr der Krieg erklärt, dem Antonius dagegen sein römisches Kommando entzogen worden, weil er es einem Weibe überlassen habe[3]); gerade dieses eine Weib wäre auch für Horaz

---

1) Epod. 7, 5 f.; s. o. — Faltin meinte, auf Hasdrubal bezogen sollten die Worte heißen 'sepulcrum *condidisset*, *condere potuit*'; da aber das gemeinte 'Grab' auf der Burg wirklich existierte (Weib und Kinder begruben sich ja darin), so ist *condidit* logisch richtig und für den Sarkasmus (in meiner Auffassung) wirksam. — Gegen Kießlings Auffassung und Bentleys Änderung *Africani* spricht mit Recht L. Müller, sehr unüberlegt nennt er aber *Africano* abgeschmackt.

2) Gardthausen I 1, 383. II 1, 200, 48. I 1, 407. Der Ausdruck vom *sagum* ist auf alle Fälle nur bildlich: dann ist, was *lugubre sagum* bedeutet, mit *terra marique victus* schon so weit ausgesprochen, daß die Anlegung des Trauerzeichens nicht erst noch Hauptgedanke sein sollte. 3) Vgl. auch Groebe bei Pauly-Wissowa I 2609.

und Properz das beste Teil des octavianischen Triumphes gewesen, und beim Gedanken an Kleopatra, wie sie durch die Straßen Roms geführt würde, erinnert sich auch Properz gerade wieder an Jugurtha im Triumphzuge.[1]) Dann, wenn wir vor allem an Kleopatra denken, erscheint es um so mehr gerechtfertigt, die ganze Stelle vom verschwundenen Feind nicht als Preis des cäsarischen Sieges, sondern als bittere Klage über die Vereitelung eines vollen, triumphfähigen Erfolges aufzufassen. Denn geschichtlich war speziell Kleopatras Wegfahrt bei Actium nicht die Flucht bei vollendeter Niederlage, sondern der Versuch, den Entscheid aufzuschieben, anderswohin und vielleicht auf andere Grundlagen zu verlegen, und vorläufig gelang der Versuch.[2])

Schließlich bitte ich, mit der oben aufgestellten Reihe der Motive und der Widersprüche und Lücken jetzt folgende Reihe zu vergleichen: bitter schmerzliches Verlangen eines Enttäuschten nach der wieder ferngerückten wirklichen Siegesfeier, und dieses Verlangen verstärkt, der Schmerz verschärft durch die Erinnerung an eine früher wirklich erlebte schmachtilgende Siegesfeier; bitter zornige Anklage gegen die Fortdauer einer schmachvollen Sklaverei des Römertums und gegen die jämmerliche Verkümmerung auch des wirklich erreichten Erfolges; schneidende Verhöhnung voreiliger eigener Erwartungen, die Schneide geschärft durch die Empfindung des Gegensatzes zwischen dem, was man wegen des außergewöhnlichen Gegners schon gehofft, und der Art, wie der Gegner diese Hoffnung vereitelt habe; ingrimmig resigniertes Verlangen, mit dem Siegesfestwein wenigstens die Bitterkeiten der gegenwärtigen Gefühle hinunterzuspülen.

Ich hoffe, man werde lückenlose Folge und einheitlichen Zusammenhang in dieser Reihe finden, und ebenso Einheit zwischen diesem Inhalt und der epodisch-jambischen Form unseres Gedichtes.

---

1) Hor. c. I 37, 29 ff. Prop. V 6, 65 f.
2) Vgl. Gardthausen I 1, 383.

Zehntes Gedicht: **Mala soluta.**

A. Unheil verkündige ich dem Schiffe, das den Mevius forträgt. (1—2.)

B. I. Ich wünsche und bete, daß alle Sturmdämonen, einer stärker als der andere, das Schiff anfallen, daß kein freundliches Lichtgestirn ihm gegen die winterlichen Sturmgestirne helfe, daß das Meer durch Götterzorn so wild gegen das Schiff tobe, wie einst gegen die Fahrzeuge tempelschändender Städteeroberer. (3—14.)

II. Ja, ich ahne und schaue schon, Mevius, die Not deines Schiffes und deine jämmerliche Todesangst, wenn es im jonischen Meer untergeht.

C. Für die Erfüllung meines Wunsches, daß deine Leiche ein ganz besonderer Ehrenfraß für die Strandvögel werde, gelobe ich den Sturmgottheiten ein ganz besonders passendes, doppeltes Dankopfer. (21—24.)

Ankündigung von Unheil — Berufung der Unheilsmächte und schadenfrohe Bewillkommnung des sicher nahenden Unheils — Gelübde für die vollkommenste Erfüllung eines besonderen, höchsten Wunsches: das sind die drei Hauptglieder.

Zu diesem Gedicht soll Horaz die Anregung, die Idee, den Stoff und die Form aus demjenigen Gedichte des Archilochos entnommen haben, von dem neuerdings ein oder auch zwei Bruchstücke auf Papyrusfetzen entdeckt worden sind. Daß diese Bruchstücke von Archilochos stammen, erscheint als sicher; daß sie einem und demselben Gedichte angehört haben, scheint möglich.[1]) Uns berührt hier die merkwürdige Abhängigkeit eines römischen Augusteers vom Jonier des siebenten Jahrhunderts.

Epodisch sind beide, das griechische und das lateinische Gedicht; doch folgt auf den jambischen Trimeter bei Horaz

---

1) Erste Veröffentlichung und Behandlung durch Reitzenstein, Sitzungsberichte d. K. Preuß. Akademie d. Wiss. (Berlin) 1899 (43. Bd.) S. 851. 857—864. Die beiden Stücke kombiniert Gercke, Wochenschr. f. klass. Philol. 1900 Sp. 28—30. Über die Abhängigkeit des horazischen Gedichtes vgl. auch Leo, De Horatio et Archilocho (Göttingen 1900) S. 6 ff.

der jambische Dimeter, bei Archilochos der daktylische Trimeter mit Katalexis: das gibt für das griechische Gedicht geradezu einen Widerspruch des Rhythmus, also wohl auch einen starken Widerstreit des Empfindens (der deshalb nicht etwa je versweise hin und her zu gehen braucht); Horaz dagegen verbindet gleichartige Rhythmen so, daß der kürzere Vers den längeren mit einer Art Echo begleitet; bei Archilochos ein elegisch-lyrisches Motiv immer dazwischen tönend, bei Horaz nur aggressive Aktion, aber wegen des Dimeters möglicherweise in der Stimmung der Selbstparodie. Die Kompositionsform läßt sich kaum vergleichen: bei Horaz haben wir eine einfache, klar gegliederte Komposition; sie ist auch ganz entsprechend gewissen Gliederungen, wie wir sie in anderen Epoden und in vielen Oden, wo an keine Nachahmung zu denken ist, wiederfinden; dagegen kann bei Archilochos von irgendwelcher Komposition vorderhand nicht die Rede sein, weil die erhaltenen Stücke dafür zu abgerissen sind[1]); auch wenn wir nämlich beide zusammennehmen, ergibt sich weder Einheit noch Gliederung, sogar dann nicht, wenn wir bereits aus dem horazischen Gedichte ausgiebig ergänzen[2]) — was wir methodischerweise hier nicht tun dürfen.

Aber der Stoff! — Hier ist allerdings mehr als eine merkwürdige Übereinstimmung. Im zweiten griechischen Bruchstück wird glücklich gepriesen, wer 'dich nie gesehen hat, den Dieb, der wie ein Bock stinkt': bei Horaz heißt Mevius der 'stinkende', und auch da erinnert man sich leicht an Bocksgestank: gerade den Bock nennt Horaz anderswo den 'stinkenden Eheherrn'. Indessen — bei Archilochos ist gerade die Spezialität des Bocksgestankes nur durch eine Ergänzung in den Text gekommen, und diese ist zudem sprachlich zweifelhaft.[3]) Im übrigen ist die bei Archilochos gezeichnete,

1) Vgl. Leo a. O. S. 8. 2) Wie z. B. Gercke a. O.

3) Bruchstück 2 Zeile 7: *.ϱ..ον πνέοντα φῶϱα*; Wilamowitz ergänzt zweifelnd *γϱάσου* ('Bocksgestank'); man setzt aber bei *πνεῖν*, in der sinnlichen Bedeutung 'duften, riechen', zwar das Ding, wonach etwas riecht, in den Genetiv (so *κϱόκου, τϱάγου*), wenn jedoch *γϱᾶσος* (oder *γϱάσος*) selber einen Geruch oder Gestank bedeutet, würde davon eher der Akkusativ zu erwarten sein; richtiger wäre also *τϱάγου*, aber man könnte z. B. auch an *πϱάσου* denken.

irgendwie 'riechende' Persönlichkeit ein Mann niedrigster Lebenssphäre: er führt mit einem Töpfer Krieg, ein Erdarbeiter wird als Zeuge gegen ihn genannt, er sitzt bei anderer Leute Fischreusen (was freilich in den erhaltenen Textworten so nicht steht und außerdem noch entweder wörtlich oder bildlich verstanden werden könnte), jedenfalls wird er ein Dieb genannt und hat er irgendwelche Hinterlist verübt. Und wenn wir das erste Fragment mit heranziehen, hat er Eide mit Füßen getreten und dem Sprecher schweres persönliches Unrecht getan, während er früher dessen Freund war. Von dem allem findet sich, abgesehen von dem fragwürdigen Geruch, an dem horazischen Mevius keine Spur. Wenn übrigens bei Horaz der Sprecher auffällig und ausdrücklich einen geilen Bock als Opfer gelobt, so könnte man darin eine Hindeutung auf sinnliche Lüsternheit des Mevius finden und dann dessen 'Geruch' ebenfalls in diesem Sinne als Bocksgeruch deuten; daß er ein feister Mann sein solle, hat man aus der 'fetten Beute' der Strandvögel geschlossen, aber der Ausdruck könnte den Mann auch als eine besonders ehrenvolle Beute, hier natürlich spöttisch, bezeichnen[1]; was die soziale Stellung betrifft, so denkt man, nach Vergils bekanntem Vers, sich Mevius als Dichter und literarischen Gegner von Vergil und Horaz.

Stärker scheint die stoffliche Übereinstimmung allerdings in den Wünschen oder Verwünschungen bei den zwei Dichtern. Freilich von der Ausfahrt des Verwünschten, von einer Beschwörung aller Stürme und Himmelsmächte, von Kampf und Todesangst eines Gottverlassenen und Gottverhaßten auf dem Schiff, vom Schiffbruch selber — von dem allem steht wieder in den erhaltenen beiden Stücken des Archilochos nichts. Bei ihm finden wir den Verwünschten bereits vom Wogenschwall hin und her geworfen (wir wissen nicht, ob das in Wunschform wie bei Horaz oder z. B. als Vorstellung einer Tatsächlichkeit ausgesprochen war); angewünscht wird

1) Wie *spolia opima* (oder auch einmal *decus opimum*) von der Ehrenbeute einer Feldherrnrüstung gebraucht wird, so wird *praedā opimus* und *praedă opimă* auch von besonders reicher und glänzender Beute gebraucht.

ihm nun, es mögen ihn bei Salmydessos die Thraker in ihre Gewalt bekommen, damit er dort Sklavenbrot essen müsse, und finden mögen sie ihn ganz steif und starr vom Frost und noch vom Seetang überzogen, mit klappernden Zähnen und hilflos im Bereich der Brandung auf dem Bauche liegend: so würde er, der Sprecher, den eidbrüchigen ehemaligen Freund gerne sehen![1]) — Was nun bei Horaz diesen Dingen entsprechen sollte, das ist genau besehen wiederum ganz anders: nichts davon, wie der Schiffbrüchige im Wasser hin- und hergetrieben werde, dann halbtot am Strand liege, aufgegriffen werde und als Sklave weiterleben müsse, sondern unter der Voraussetzung, daß der Gottverhaßte nur tot aus dem Sturm ans Ufer komme, sogleich die Bedingung, daß er, an einer Bucht des Gestades ausgestreckt, ein Ehrenfraß für die Kormorane werde, und dafür dann das Gelübde doppelten Dankopfers an die göttlichen Sturmwetter. Halten wir uns an die Texte, die wir haben, so ist äußerlich stofflich gar keine Übereinstimmung vorhanden.

Nur die Idee scheint gleicher Art, also das allgemeine Vorstellungsbild, wie einem verhaßten gemeinen Menschen Unheil bei einer Meerfahrt angewünscht wird. Nur beachte man, daß dies bei Horaz wirklich das Allgemeinbild des Inhalts für das ganze Gedicht ist, daß wir dagegen bei Archilochos vom Hauptinhalt des ganzen Gedichtes gar nichts wissen können, da jene Anwünschung nur als Schluß eines Gedichtes erhalten ist; und wenn das zweite Bruchstück wirklich an früherer Stelle des nämlichen Gedichtes gestanden

---

1) Bruchstück 1 Z. 9 ist die Ergänzung *ὡς [κύ]ων* bedenklich, 1. weil die mit *ἐπὶ στόμα κείμενος* bezeichnete Lage 'in der Richtung auf Mund und Gesicht zu' für den Menschen eigentlich doch etwas ganz anderes bedeuten soll als für den Hund (dort: auf der Gesichtsseite, auf dem Bauche liegend, Mund und Augen auf dem Boden oder gehoben; hier: Kopf und Maul zwischen oder auf den Vorderpfoten aufruhend, Augen selbstverständlich auf der Oberseite), und 2. weil die beim Hunde gedachte Lage gerade Ruhe oder ruhige Wachsamkeit charakterisiert (wie an der von Wilamowitz angezogenen Stelle Agam. 3). Da der Mann als halberstarrter Schwimmer, noch in der Körperlage eines Schwimmenden ans Land gespült sein kann, wäre vielleicht denkbar *ὡς [νέ]ων*, was sarkastisch wirken könnte.

haben sollte, dann dürfte die Gesamtidee des archilochischen Gedichtes vollends eine andere gewesen sein als die des horazischen. Auch wollen wir hier nicht vergessen, daß wie die Dinge in der Welt, so auch ihre künstlerischen Abbilder sich in gewissen allgemeinen Zügen jederzeit ähnlich gesehen haben. So mußten auch Geleitwünsche für Ausfahrende, sei's zum Segen, sei's zum Fluch, im wirklichen Leben verschiedener Zeiten eine generell ähnliche Bedeutung haben und sich demgemäß auch in ähnlichen poetischen Allgemeinformen abbilden. Aus einer so allgemeinen Ähnlichkeit des Vorstellungsbildes, wie sie zwischen Horaz und Archilochos hier vorliegt, dürfen wir also noch nicht auf direkte Abhängigkeit des späteren Dichters vom früheren schließen.

So bliebe noch die Anregung, die Horaz aus dem archilochischen Gedicht 'entnommen' hätte. Aber nach den Oden zu schließen war für unseren Augusteer Geleitsegen und Geleitfluch zu einer Meerreise etwas so Naheliegendes, daß er dafür nicht erst in die Ferne zu greifen brauchte.[1]) Gewiß ist irgend eine Anregung durch das archilochische Gedicht recht gut denkbar, aber nichts in der Meviusepode bezeugt uns die Tatsache oder die Art dieser Anregung.

Die eigentliche Anregung könnte bei Horaz sehr wohl aus Erfahrungen und Empfindungen der eigenen Zeit und Wirklichkeit gekommen sein. Freilich sagt man uns: eben dieser wirkliche Anlaß fehlte dem Horaz.[2]) Woher weiß man das? und woher kann man eigentlich für Archilochos im einzelnen Falle das Gegenteil wissen? Ich halte es für wissenschaftlicher, wenigstens für den Augusteer die Möglichkeit zu zeigen, daß zu gewisser Zeit seines Lebens in seinem Lebenskreise eine derartige Verwünschung gegen Leute wie Mevius ein lebhafteres Interesse gehabt habe.

Leute wie Mevius — das wären etwa Poeten, welche Spottverse auf Vergil als den Dichter ländlichen Lebens und ländlicher Arbeit machen, welche im Gegensatz zur Natur-

---

1) Vgl. c. I 3, 1—8. III 27, 1—24. I. 15.
2) Reitzenstein a. O. S. 861. Gercke a. O. Sp. 30. Leo a. O. S. 8.

und Hirtenpoesie stehen und dafür von Vergil als hassenswürdig, nur der Liebe ganz verrückter Menschen für wert erklärt werden.[1]) Wenn Mevius in unserem Gedichte stinkend genannt, mit einem geilen Bock in Beziehung gesetzt und sehr nachdrücklich mit Aias als dem Schänder Kassandras verglichen und, wie dieser, dem Rachezorn der himmlischen und der elementaren Götter geweiht wird, so darf man annehmen, Leute wie Mevius seien auch als Gegner derjenigen ethischen und religiösen Richtung gedacht, die von Vergil und Horaz poetisch vertreten wird. Auch unmännlichste Feigherzigkeit gegenüber der Sturmgefahr wird hier dem Mevius imputiert: solche zeigt bei Horaz sonst der um seine Warenschätze oder sein liebes Leben jammernde Seekaufmann, derselbe, welcher dem Dichter Repräsentant der ruhelosen Gewinnsucht, des protzenhaften Luxus und der niedrigsten ehebrecherischen Sinnlichkeit ist; umgekehrt wird Mannhaftigkeit auch gegenüber dem Meer und den Elementen unserem Dichter zum Bilde eines neuen, sittlicheren Römertums.[2]) Mit Feigheit pflegt Frechheit verschwistert zu sein: möglicherweise waren 'Leute wie Mevius' auch ordinärste Vertreter jener pseudopoetischen persönlichen Invektive, die Horaz im Sinne seiner literarischen Richtung verwirft; das wären also Leute, so feig, wie schlechte Köter gegenüber Wölfen sind, aber so frech, wie ebensolche Köter gegenüber harmlosen Leuten, und verbissen rachsüchtig gegenüber solchen, die ihnen den ausgeschnüffelten Fraß zu mißgönnen scheinen, in der persönlichen Rache so stößig, wie ein Bock oder wie — Archilochos und Hipponax! Solche Literaten wie Mevius mögen auch die Staatsmänner des cäsarischen Kreises angegriffen haben, wenn sie von dieser Seite keine Gefahr und von anderer Seite einen guten 'Fraß' witterten: wir wissen z. B., daß, wie Julius Cäsar, so auch Octavian vielfach in Schmähversen angegriffen wurde, aber

---

1) Vgl. Ecl. 3, 90. 91. Über Mevius und Bavius vgl. Schanz, Geschichte d. röm. Lit. II 1 S. 81. 82. Marx bei Pauly-Wissowa III 152f.

2) c. III 29, 57ff. I 1, 15ff. — I 1 a. O. 28, 23ff. III 1, 25ff. I 31, 10ff. III 6, 30ff. u. a. — III 3, 5. 4, 29ff. 29, 57ff.

für seine Person sich wenig empfindlich zeigte.[1] Dort bei Vergil wird als Freund und Gönner der Hirtenpoesie, mittelbar im Gegensatz zu den Freunden eines Bavius und Mevius ein Staatsmann wie Asinius Pollio genannt, und Pollio war, obwohl Gegner monarchischer Staatsform, doch auch Gegner einer Republik der Bürgerkriege und vor allem ein Freund des Friedens und friedlicher Gesittung: wurde ihm doch dafür das vergilische Gedicht der Sehnsucht nach der göttlichen neuen Zeit und hinwiederum von seinem früheren Freunde Antonius zur Zeit von Actium Schimpf und Verwünschung gewidmet.[2] Vergils Georgica ferner genießen die Gönnerschaft insbesondere eines Mäcenas. Bei Vergil und Horaz erscheint schon in den dreißiger Jahren sozusagen als Held eines Kulturkampfes Octavianus Cäsar selber, und dieser wird dann auch der mächtigste Gönner der neuen literarischen Richtung. Somit wäre der Gedanke erlaubt: in Leuten wie Mevius repräsentiere sich für den vergilisch-horazischen Gesellschaftskreis alles, was in der literarischen Opposition gegen die neu-nationale, von Cäsar, Mäcenas und Pollio geförderte Friedenskultur Gemeines und Gehässiges war.

Den Stürmen im Jonischen Meer wird Mevius überantwortet; man wird also an eine Fahrt von Italien nach Griechenland oder dem ferneren Osten denken. Zu einer Reise nach Griechenland, im Jahre 56 v. Chr., hatte schon Helvius Cinna ein Geleitgedicht für Asinius Pollio verfaßt.[3] Dann hat — vielleicht in der Zeit des sizilischen Krieges — Horaz seinen Vergil auf eine, vielleicht nur geplante Reise nach Athen mit seinen Segenswünschen begleitet, und dabei hat er gerade an Stürme und Klippen des Adriatisch-Jonischen Meeres gedacht. Es wäre also sozusagen Zunftbrauch, wenn hier Horaz für seinen Zunftgenossen Mevius ein Geleitgedicht zu einer Reise in jene Dichterreisegegenden abfaßte. Freilich

1) Sueton. Aug. 55; was Tac. ann. I 72 und Dion 56, 27 berichtet wird, bezieht sich nicht auf Octavian in persönlicher Sache.

2) Groebe bei Pauly-Wissowa II Sp. 1592. 1593. 1600f.

3) Kießling von Groebe bei Pauly-Wissowa II Sp. 1597 angeführt.

erschiene das hier als eine blutige Ironie, eine Art sarkastischer Parodie der Dichtergeleite.

Als sturmgefährlich hat das Adriatisch-Jonische Meer gewiß immer gegolten, aber ganz besonderen Anlaß, es zu fürchten, gab den Römern die Zeit des actischen Krieges, vor und nach der Schlacht: vielleicht ist diese Zeit schuld, daß das Adriatisch-Jonische Meer bei Horaz typisch wird für Sturmgefahr.[1]) Wäre meine Annahme richtig, daß die Gedichte des ersten Odenbuches in den dreißiger Jahren verfaßt und in der Hauptsache nach der Zeitfolge, nämlich von den Nöten des sizilischen Krieges bis zum Tode Kleopatras, geordnet seien, so würde z. B. die sogenannte Archytasode nach ihrem Platze sehr wohl in die Zeit des ausbrechenden actischen Krieges fallen können.[2]) Nun findet sich in der genannten Ode die Phantasie dargestellt, daß ein poetisches 'Ich' in illyrischen Fluten, also im Adriatischen Meere untergegangen und irgendwo, in einer gewissen Nähe des tarentinischen Matinum, also etwa an der calabrischen Küste des Adriatisch-Jonischen Meeres tot ans Land geworfen ist; gedacht ist der Schiffbruch

---

1) Außer c. I 3, 15, einer Stelle, die ich für früher gedichtet halte (S. 68), siehe c. I 28, 22. 33, 15. II 14, 14. III 3, 5. 9, 22f. 27, 18—20; vgl. auch c. II 9, 6f. Epist. II 1, 202.

2) Über jene chronologische Annahme m. Horazstudien im einleitenden Aufsatz und in den Untersuchungen zu c. I 2 und I 12. Die Vorstellungen der Nachbargedichte von I 28 lassen sich in ihrer Folge in eine Reihe vor und nach dem bezeichneten Zeitpunkt ordnen. Der förmliche Ehebruch des Antonius und die Unvermeidlichkeit eines neuen Krieges können zu den Empfindungen und Vorstellungen von c. I 15 und 21 Anlaß gegeben haben; c. I 26. 27. 29 haben Beziehungen auf Wirren im Orient und orientalische Kriegsfahrt, I 27 zugleich auf Bürgerkrieg (*impium..clamorem* nach horazischem Sprachgebrauch etwa 'brudermörderisches Kampfgeschrei'); c. I 31 würde nach dem Sieg bei Actium, nach den Weihungen für den Actischen Apollo und zur Zeit der Hoffnungen auf Güterverteilungen und auf friedlichen Weltverkehr aktuell sein, die Anklänge an Epod. 1 sind auffallend; I 32 würde gewissen Stimmungen jener Zeit, als Octavian nach Samos und Ägypten fuhr, passenden Ausdruck geben; I 34 und 35 habe ich schon früher auf den Untergang des Antonius und des Ostreiches bezogen (Vhdl. d. Stettiner Philologenversammlung 1880 S. 83f. Horazstudien S. 9f.); I 37 datiert sich selber nach dem Tode Kleopatras.

in einer Zeit, wo die Furien des Verwandtenmordes die Menschen zum Kriege treiben, also in Zeiten des Bürgerkrieges, und in einem sturmgefährlichen Herbst; das 'Ich' hat Beziehungen zu den Wäldern Venusias. Alles das bekommt Zusammenhang und Bedeutung, wenn wir uns das Gedicht entstanden denken aus Stimmungen und Vorstellungen vor der Schlacht bei Actium, aus der Vorstellung insbesondere, die in der ersten Epode ausgesprochen ist: der Dichter fahre mit in den actischen Krieg. Dann würde Horaz in der Ode seinem eigenen poetischen Ich eine Art Geleitlied mitgeben mit dem bitter resignierten Wunsche, wenigstens eine Notbestattung zu empfangen.[1]) Und gleichartige Vorstellungen der gleichen Zeit könnten auch das Gegenstück in unserer Epode hervorgebracht haben: die grimmige Verwünschung gegen den meerfahrenden feindlichen Dichter und gegen jede Bestattung desselben.

Aus diesen Möglichkeiten, betreffend die Leute wie Mevius, dann das Jonische Meer zur Zeit von Actium und die Archytasode, würde sich auch Stimmung und Tonart unserer Epode genauer verstehen lassen. In der Archytasode spricht sich lyrisch das Empfinden eines geistig und sittlich vornehmen Mannes aus, welcher jäh und rücksichtslos von den rohen Elementen vernichtet worden ist und nun von dem gemeinsten Gesellen die letzte Gunst erbitten und ihm dafür noch den Segen göttlicher Beschützer anwünschen muß.[2]) Dem gegenüber ließe sich für unsere jambische Epode Sinn und Inhalt so formulieren: es spreche sich mit dramatischer Energie die Forderung des edleren Menschen aus, daß die Elemente im Dienst hassender und zürnender Götter den gemeinen Menschen vernichten und auch der letzten Gunst erbarmungslos berauben sollen.

Vielleicht bekommen wir dabei den Eindruck, das sittliche Pathos der Forderung sei zu hoch gesteigert, z. B. in der Erinnerung an den Zorn Athenes, das Objekt Mevius entspreche nicht so recht dem Aufgebot von göttlichen Elementen

1) Über c. I 28 vgl. Fleckeisens Jahrb. 1886 S. 123 ff.; über die Zeit S. 129.

2) Vgl. bei Fleckeisen a. O. 124. 129. Vgl. die Ironie c. I 31, 13.

und Göttern, die Grausamkeit der Wünsche sei, besonders am Ende, zu raffiniert — kurz, wir hören vielleicht etwas durch, als sei es dem Dichter selber nicht voller Ernst mit dem Grimme seines poetischen Ich. Und dazu stimmt die jambisch-epodische Form. Also könnten Horaz und seine Zeit- und Gesellschaftsgenossen zwar jenen Grimm gegen Leute wie Mevius oft genug wirklich empfunden haben, aber der Dichter schaut und empfindet auch den eigenen realen Zorn durch ein künstlerisches Temperament hindurch: wenn also Horaz hier das ingrimmige Verlangen, Leute wie Mevius zum Henker zu schicken, mit leise parodierender, still heiterer Ironie darstellte? Dabei könnte die Spottdichtung recht aktuell gewesen sein in einem Zeitpunkt, wo Unmut und Ingrimm gegen jene literarische, moralische und politische Gegnerschaft sich im horazisch-vergilischen Lebenskreis besonders heftig regen mochte. So z. B. als das Jonische Meer bei Actium die feindlichen Kulturmächte leider so wenig vernichtet hatte! Gibt doch die zunächst vorhergehende Epode einer solchen Enttäuschung nach Actium ihren horazisch jambischen Ausdruck.

Übrigens unbeschadet der Aktualität könnten 'Mevius und Bavius' im Gebrauch jenes literarischen Kreises typische Scherz- und Spottnamen gewesen sein; auch wenn nämlich der eine oder beide Namen wirkliche Familiennamen literarischer Gegner gewesen sein sollten, könnten sie im Kampf an 'Meckerer' und 'Wauer' angeklungen und an Bock und Hund erinnert haben. Mit Hund und Bock wird ja ein Poet der feigfrechen persönlichen Invektive in der sechsten Epode verglichen. Und im stinkenden Mevius, für dessen Vernichtung bedeutsamerweise ein geiler Bock gelobt wird, hätten wir dann sogar eine Art Sündenbock, welcher für die literarischen Sünden jener Gemeinschaft büßen müßte. Schon Dante hat gesagt, wir anderen wüßten gar nicht, was für den Dichter ein Name bedeute![1])

1) Vgl. zu Epod. 5 über den Namen 'Canidia'.

Elftes Gedicht: **Petti, nihil me.**

A. Verleidet ist mir, Freund, das Dichten durch die Liebesleidenschaft, die mich vor allen in wechselnden Gestalten immer wieder heimsucht. (1—4.)

B. I. Bis vor zwei Wintern war ich in Inachia so rasend verliebt, daß ich im Stadtgespräch und in geselligen Kreisen die kläglichste Verliebtenrolle spielte, wegen deren ich mich jetzt noch schämen und ärgern muß; (5—10.)

II. und schon damals pflegte ich, wenn der Wein alle Fesseln der Scham bei mir gelöst, dir kläglich darüber vorzujammern, daß Geistesgabe gegenüber Geld in der Liebe so wenig vermöge, pflegte drohende Reden zu führen, wie ich, erst einmal im rechten Zorn, die unnützen Gedichte vertilgen und den unehrenvollen Wettkampf mit dem Reichtum des Nebenbuhlers aufgeben wolle, und gelangte dann auf dem Heimweg doch jeweilen wiederum vor ihre Tür, um mich da krumm und krank zu liegen. (11—22.)

C. So liege ich jetzt in den Fesseln des zärtlichen Lyciscus so fest, daß kein Freundesrat und keine neue Schmach mich daraus befreien kann — nur wieder eine andere Liebe von gleicher Art. (23—28.)

Das Ganze ist die Beichte und Selbstanklage eines ewig verliebten Dichters: zuvörderst die Klage darüber, daß er wegen schwerer Liebesnot nicht mehr dichten möge; dann die Selbstanklage wegen schmachvoller früherer verliebter Schwachheit; schließlich die leichtfertig schwachmütige Ergebung in das Los einer ewigen schmählichen Verliebtheit.

Eine Elegie in Jamben hat man dieses Gedicht genannt.[1]) In der Tat finden sich fast sämtliche poetischen Motive unserer horazischen Epode bei den römischen Elegikern Catull, Tibull, Properz und Ovid und bei alexandrinischen wie Kallimachos wieder: so der Gedanke, wie leidenschaftlicher Schmerz die dichterische Tätigkeit hemmt; die Erinnerung daran, wie man um seiner Verliebtheit willen schon ausgelacht worden ist; die Kennzeichen der Verliebtheit; wie man beim Wein

1) Fr. Leo, Plautin. Forschungen 130, 2. De Horatio et Archilocho p. 10. 15.

das Liebesleid vergessen will und nur um so mehr jammert; wie man um seiner Armut willen hinter einem weniger würdigen, aber reicheren Nebenbuhler zurückstehen muß; wie man zornig werden und die Ketten der unwürdigen Liebessklaverei abschütteln will; dann trotzdem Rückkehr vor die gleiche Tür; schließlich eine Verliebtheit, gegen welche kein Rat und kein Freund mehr hilft; und allerletztes Mittel gegen Liebe — eine neue Liebe! Alles dies, bei den Elegikern zerstreut vorkommend, findet sich hier bei Horaz beieinander; und sogar der Einzelausdruck klingt manchmal ganz auffällig an Tibull oder Properz an. Jedenfalls ist im Stofflichen die Ähnlichkeit so stark, daß — im Unterschied z. B. vom vorigen Gedicht, der Verwünschung des Mevius — hier an bewußte Nachahmung zu denken ist, sei's römischer, sei's alexandrinischer Elegiedichtung gegenüber.[1])

Auch die Idee unserer Epode hat man für eine Elegie passend gefunden: das Gedicht sei eine Erinnerung an alte Liebe, vom Liebhaber an einen Freund gesandt, wie der Brief Catulls an Allius.[2]) Genauer besehen zeigen allerdings im catullischen Gedicht der erste und der letzte Teil Art und Gestalt eines Briefes: dagegen erinnert bei Horaz nichts, auch nicht der Eingang, noch weniger der Schluß an die Idee eines Briefes; der angeredete Freund kann gegenwärtig und die Aussprache mündlich, also insofern dramatisch sein. Bei Catull ferner ist es gewiß elegisch, wie der Tod des geliebten Bruders aller anderen Liebe und der Liebesdichtung ein Ende gemacht, wie der Freund früher ihm in großer Not der Liebe Hilfe gebracht habe usf. Und das Allgemeinbild in dieser Elegie zeigt uns Welt und Leben ernst widerspruchsvoll, und das Ich erscheint als erfolglos wünschend, aber selber in der Liebe treu und mit Würde resignierend. Dagegen ist bei Horaz Leben und Leiden des Sprechers gegenüber einer vernünftigen und anständigen Welt (nach den Begriffen des Horaz sowohl als nach den unsrigen) derart widersprechend dargestellt, daß

1) Vgl. Leo, De Horatio p. 10—16; Leo nimmt die spätere griechische, insbesondere alexandrinische Elegie als Stoffquelle an.

2) Leo p. 15. Leo faßt Catull. carm. 68 als ein einziges Gedicht, wonach ich mich hier zu richten habe.

der Widerspruch eigentlich Spott und Hohn erregen müßte, und der Sprecher enthüllt sich selber mit kläglicher oder leichtfertiger Würdelosigkeit als lächerlichen Schmachtlappen. Das wäre eher eine dramatisch komische Idee.

Zu einer solchen würde es ja vortrefflich stimmen, daß — wie man uns nachweist — jene stofflichen Elemente und Motive nicht bloß in der späteren griechischen Elegie, sondern vorher schon in der neuen attischen Komödie sich finden.[1]) Ebenso würde passen, daß die Sprache unserer Epode weniger an die Elegie, als an die eigentliche Jambenpoesie und die Umgangssprache erinnert, und daß die Darstellung knapper, die Idee eine enger geschlossene ist, als es in der Elegie der Fall zu sein pflegt.[2]) Und schließlich bekenne ich eben, daß ich eine 'Elegie in Jamben' als ein Unding, etwas geradezu Monströses betrachten müßte, dagegen zu einer dramatisch komischen Idee mir bei Horaz keine natürlichere Form denken kann als eben die jambische.

Freilich, ein elegisches Element ist ja im Metrum unserer Epode vorhanden: vom jambischen Rhythmus jeweilen des ersten Verses müssen wir mit dem Anfang jedes zweiten Verses in den Rhythmus des elegischen Pentameters übergehen, um uns dann je in der zweiten Hälfte des zweiten Verses unerwarteterweise wieder jambisch zu bewegen. Aber der elegische Halbvers wirkt doch nur als Erinnerung an die Elegie, und der zweimalige Übergang aus dem Jambischen und ins Jambische macht die Erinnerung eher zur Parodie des Elegischen. Das aber stände wieder in vollkommener Übereinstimmung damit, daß zerstreute Stoffelemente der Elegie, mit starker, deutlicher Nachahmung elegischer Dichter, hier vereinigt und einheitlich gestaltet wären zur Darstellung einer eigentlich jambischen Idee. Ich erinnere an das zweite epodische Gedicht: da sind die Motive und die Ausdrücke der ländlichen Dichtung Vergils und auch der Elegiker in auffälliger Weise nachgeahmt, und das schien uns Horaz in dramatischer Jambenform zu dem Zwecke getan zu haben, um gerade die widerspruchsvollen Velleitäten idyllischer,

1) Leo a. O. p. 11ff. 2) Leo p. 15.

elegischer und romantischer Zeitstimmungen und Stimmungsmenschen wirksam humoristisch zu parodieren.

Auch an die Oden erotischer Art sei erinnert. Da fühlt sich schon in der Frühzeit der dreißiger Jahre, nach meiner Zeitrechnung, das Ich bei unserem Dichter gerne als das eines Mannes, welcher in Liebesangelegenheiten den jüngeren Leuten überlegen ist durch Temperament und Erfahrung und daher etwa auch mit sich und ihnen humoristisch scherzt. Auch wo er selber stärker beteiligt erscheint, mischt sich etwa ein leiser Ton der Selbstironie in den lyrischen Klang.[1]) Es zeugt freilich weder von Menschen- und Literaturkenntnis noch von Weitherzigkeit, wenn man dem Horaz wegen der gemischten Tonart solcher Gedichte die Wahrheit des persönlichen Empfindens oder die Fähigkeit auch zu ungemischt ernster Tonart bestreitet; aber jedenfalls empfängt man in diesen Oden niemals den Eindruck eines in Liebesdingen haltlos sinnlichen, unmännlich würdelosen Menschen: als solchen läßt Horaz aber in unserer Epode das Ich erscheinen. Und gerade in einer Ode, die an einen Elegiker gerichtet ist, mahnt diesen das sprechende Ich, er möge doch die Grausamkeit einer Geliebten nicht gar zu kläglich elegisch nehmen — der Ausdruck ist deutlich scherzend —; und derselbe Sprecher stellt sich dem Freunde zwar als Beispiel dafür hin, wie Venus gern in erbarmungslosem Scherz Ungleich und Ungleich zusammenzwinge, aber schon der Vergleich der 'schneidend scharfen' Geliebten mit dem buchtenreißenden Hadriameer kann dabei natürlich nur wieder heiter wirken.[2]) Also hier einerseits heitere Überlegenheit des Lebenserfahrenen über allzu 'elegische' Erotik, anderseits der Humor, der die eigene gelegentliche Schwachheit scherzend gesteht. Dazu würde unsere Epode nicht als Elegie, wohl aber als Parodie elegischer Erotik ein passendes jambisches Gegenstück abgeben können.

Vielleicht wäre es danach nicht zu gewagt, diese beiden Gedichte in gleicher Zeit entstanden zu denken. Nach meiner

---

1) Aus dem ersten Buch vgl. 4. 5. 6. 8. 9. 11. 23. 25. 27. 29. 32; dann 16. 19. 30. 2) c. I 33.

Annahme von der Zeitfolge im ersten Odenbuche wäre das Gedicht an den Elegiker Albius (Tibullus, denkt man) zwischen der Schlacht bei Actium und dem Untergang des Antonius verfaßt; auch die Erinnerung an die Stürme des Adriatischen Meeres an der calabrischen Küste, also genauer des Jonischen Meeres, würde dahin passen.[1]) Die Epode enthält freilich, soweit ich sehe, kein besonderes Merkmal der Entstehungszeit.[2])

In der Hauptsache bin ich also der Meinung, Horaz parodiere die elegische Erotik seiner eigenen griechisch-römischen Zeit und Welt humoristisch: er vereinige gewisse bekannte Motive jener Dichtung zu einem neuen Bilde, er vereinige sie und steigere sie nach der einen Richtung des Ohnmächtigen und Kläglichen in der sinnlichen Verliebtheit, und er gebe zum dramatisch-komischen Helden, in der traurigen Gestalt dieses erotisch-elegischen Poeten, das 'Ich' her.

---

1) Vgl. zu Epod. 10.

2) Das Zitat V. 5 *silvis honorem decutit* würde auch dann nichts zur genaueren Datierung helfen, wenn sicher Vergil (Georg. II 404) und nicht etwa Varro von Atax zitiert würde. Was Kießling annimmt, das Gedicht sei nach 31 verfaßt (Einl. zu Epod. 11 und zu Epod. 14), würde zu unserer Annahme stimmen, wird aber durch eine willkürliche Auffassung von *versiculi* und von *nihil me sicut antea iuvat* 11, 1. 2 und von *elaboratum ad pedem* 14, 12 begründet; denn das Diminutivum *versiculi* ist nach Sprachgebrauch und für poetische Zwecke keine technische Bezeichnung einer Dichtungsform, sondern Ausdruck subjektiver Stimmung, sei's der Traulichkeit, sei's der Geringschätzung; *nihil me sicut*.. ist naturgemäß womöglich aus der im Gedicht geschilderten Lage als poetisches Motiv zu verstehen; daß der Sprecher künftig 'Lieder' dichten wolle, steht weder in der 11., noch in der 14. Epode; vgl. die Besprechung von Epod. 14. — Übrigens meine ich, wenn *sicut* hier seine Kraft und Bedeutung wahren solle und wenn V. 11f. und 16f. so zu verstehen seien, daß dem Sprecher schon vor zwei Jahren seine Verse nichts halfen und ihn verdrossen, dann dürfe man nicht mit Kießling u. a. verstehen 'jetzt anders oder weniger als früher', sondern 'jetzt wieder ganz ebensowenig wie früher'.

Zwölftes Gedicht: **Quid tibi vis, mulier.**

A. Zwecklos und töricht sind deine Präsente und Billette, bestialisches Weib, weil ich für deine Gier doch nicht jung und stark genug bin und für deine körperlichen Widerwärtigkeiten zu scharfe Witterung habe. (1—6.)

B. Ja, ich kann es bezeugen, von was für ekelhaften Zeichen des Alters und wüsten Zerfalls und der Bestialität es begleitet ist, wenn dieses Weib ihre Brunst sättigen will, (7—12)

oder auch, wenn sie mit Vorwürfen, Verwünschungen, Vergleichungen und mit Vorhaltungen wegen Undanks meinen stumpfen Überdruß zornig schilt, um ihn zu überwinden, und sich schließlich selbst bejammern muß, weil ich vor ihr wie vor einem wilden Tier entsetzt die Flucht ergreife. (13—24—26.)

[C.]

Erst eine Apostrophe spöttischer Ablehnung beim Gedanken an die wiederholten Einladungen; dann, zur Rechtfertigung vor sich selber gegenüber den Zumutungen dieses Weibes, eine ingrimmvolle Anrufung der eigenen Zeugenschaft, des Zeugnisses der eigenen Sinne und des eigenen Gedächtnisses, im Gefühl körperlichen Ekels, moralischer Verachtung und einer gewissen triumphierenden Genugtuung. — Die letzten Worte des Hauptteils könnten zugleich im Sinne eines Schlußteils wirken: das Weib muß selber gleichsam bestätigen, was im einleitenden und im Hauptteil der Sprecher ausgedrückt hat, daß nämlich ihr tierisches oder bestialisches Wesen ihn fernhält.

Augenfällig und allgemein bemerkt ist die Ähnlichkeit mit dem achten Gedicht. Es wären aber auch bedeutsame Verschiedenheiten hervorzuheben. Vor allem: dort rein jambisches Metrum, hier rein daktylisches — das sollte mehr zu denken geben, als man dabei zu denken pflegt. Dort, ganz dramatisch, die Rede an eine anwesend gedachte Person in bestimmter augenblicklicher Situation gerichtet: hier ein Selbstgespräch bloß im Gedanken an eine abwesende Person und an Dinge, die der Sprecher ein andermal, nicht jetzt, an ihr erfährt und schon erfahren hat. Hier sodann richtet sich Ingrimm und Hohn des Sprechers gegen die schreckhafte

Brutalität in der Begier des Weibes, während dort die Wirkungslosigkeit aller Reizmittel und Surrogate der Gegenstand des Hohnes war; dort rechtfertigte der Sprecher vor ihr, daß er trotz allem in ihrer Gegenwart kalt bleibe: hier rechtfertigt er vor sich selber sein Fernbleiben von ihr. Während dort Ehestand, Reichtum, Adel, Bildung Charakteristika der Frau und vermeintliche Reizmittel waren und gerade denen gegenüber dann die Abschreckungsmittel ihres Lebensalters um so krasser geschildert wurden, ist hier von Ehe, Adel und Bildung nicht die Rede, vom Reichtum mehr indirekt, und wiederum das Alter wird nur eben angedeutet: dagegen wird, als Hauptschrecken, fast ausschließlich jene Bestialität des Begehrens dargestellt. Dort endlich wehrt sich der Mann mit Hohn gegen den Vorwurf physischer Schwäche und übertreibt darin vielleicht gerade deshalb, weil er sich seiner gegenwärtigen Situation schämen muß: hier vergegenwärtigt er sich mit übertreibender Stärke die Abscheulichkeit des Weibes — ich meine gerade trotzdem, daß er sich des Verkehrs, den er sonst mit ihr hat, und der schmählichen Demütigungen, die damit verbunden sind, um so mehr schämen müßte.

Um die Eigenart unserer Epode womöglich auch von anderer Seite zu erfassen, vergleiche ich den Inhalt der beiden einzigen Gedichte des Horaz, die das gleiche Metrum haben.[1]) In der 'Ode' an Munatius Plancus reflektiert der Sprecher für sich darüber, wie gegenüber allen gepriesenen Orten ihm selber der nächste, heimische Ort am liebsten geworden sei, verlangt aber, daß der Mann an jedem Orte die Kraft habe, über dem Wein das Elend der Gegenwart zu vergessen und der ungewissesten Zukunft und Ferne tapfer entgegenzusehen. Dann die Archytasode: im Gedanken an große Philosophen vergegenwärtigt sich der Sprecher, wie rücksichtslos und ausnahmslos die Menschen von der Schicksalsnotwendigkeit vernichtet werden, und verlangt für sich als Toten eine flüchtige Notbestattung als Letztes und Einziges. Gemeinsam ist diesen zwei 'Oden' eine stimmungs-

1) c. I 7. 28.

voll betrachtende Art, und Stimmung und Betrachtung scheinen angeregt — im zweiten Fall durch mörderischen Bürgerkrieg und gefahrvolle Seefahrt, das erstemal durch drohenden Verlust der Heimat und Ungewißheit eines zukünftigen Heimatsortes.[1]) Das sind Stimmungen, Betrachtungen und Lebenslagen elegischer Art. Und so sind denn auch die Disticha, aus daktylischen Hexametern und daktylischen Tetrametern gebildet, mit der metrischen Form der Elegie nahe verwandt. Irgendwelche Verwandtschaft mit der Elegie sollte man demnach auch für unsere zwölfte Epode vermuten.

Indessen, wie dieses sogenannte alkmanische Metrum mit dem elegischen jedenfalls nicht dasselbe ist, so zeigt auch die Darstellung in beiden alkmanischen Oden gewisse Unterschiede von der elegischen Art. Beidemal ist der Gedankengang sprunghaft, ja so unvermittelt in Übergängen, daß man gerade diese beiden Gedichte schon in je zwei hat zerlegen wollen. Beide haben die Weise des Selbstgesprächs, ohne daß Person und Situation des Sprechers von vornherein deutlich bezeichnet oder selbstverständlich wären; im Selbstgespräch werden, unvorbereitet, abwesende Personen apostrophiert. Sogar Stimmung und Empfindung scheinen wenig deutlich und einheitlich, eher seltsam umspringend: man muß aus einem Teil erst auf die Tonart des anderen zu schließen und mit Hilfe des Vortrags die Einheit herzustellen suchen. Das alles sind Eigenheiten nicht der eher breiten, vollständigen, ebenmäßigen Darstellung in der Elegie, sondern eines dramatischen Monologs. Hier stimmt wieder unsere

---

1) Zu c. I 28 vgl. die Erörterung und Anmerkung S. 69f. zu Epod. 10. — Im Plancusgedicht wird die vorausgesetzte Lage des Plancus im allgemeinen der des Teucer entsprochen haben, und in der Lage des Plancus wird dann wieder, kraft der poetischen Sympathie, etwas Allgemeineres, auch für den Lebenskreis des Sprechers und des Dichters und seiner Hörer Bedeutsames empfunden sein. Nach meiner Datierung würde c. I 7, weil zwischen I 2 und 12 eingereiht, um das Jahr 37 v. Chr. verfaßt sein: dazu paßt, daß damals Plancus in Asien und Ägypten bei Antonius in gefährlicher Stellung sich befand, um dann im Jahre 32 den Wechsel von Schicksal und Heimat wirklich zu erleben. Vgl. Felix Stähelin, Basler Biographien I (1900) S. 23ff.

Epode insofern überein, als sie ebenfalls Monolog mit Apostrophe ist. Nur ist sie noch dramatischer als die Oden, sofern eine Aktion des Willens oder Widerwillens durch das Ganze hindurchgeht; dafür steht ja auch unser daktylisches Gedicht mitten unter den Jamben.

Suchen wir jene Stimmung in den beiden Oden genauer zu erkennen. Im Plancusgedicht spricht jemand anfangs mit einer auffälligen Namenfülle und Umständlichkeit davon, wie die Menschen mit gleichartiger Begeisterung oder Innigkeit die allerverschiedenartigsten Orte preisen und lieben, und er verwendet dabei wechselnd die Töne des Heldengedichts und der Idylle, des Hymnus und des Spottgedichtes, so daß die elegische Ernsthaftigkeit etwas Ironisches, Parodistisches bekommt; dann fährt er fort im Ton paränetischer Lebensweisheit, für die auch die Vergleichung mit der Natur bezeichnend ist, er apostrophiert den Plancus, er solle nicht vergessen Wein zu trinken und mit diesem Mittel an den allerentgegengesetztesten Orten und in entgegengesetztester Lebenslage einer trübseligen Lebensnot ein Ende zu machen; in gehobenem, bestätigendem Ton, der etwas Heroisches hat, schließt der Sprechende damit, daß er für sich und seinen Plancus den Teucer zum Vorbild nimmt, und vorbildlich ist ihnen Teucers Heldentum darin, daß derselbe eben im Wein den Mut des todüberwindenden Herkules und den Glauben an ein Glück in der Zukunft und in der Ferne gefunden hat. Hier scheint allen Teilen gemeinsam eine Mischung von Trübsinn und Heiterkeit, eine Stimmung der Ironie gegenüber der Bedingtheit und Beschränktheit unserer menschlichen Hilfs- und Trostmittel.[1]) Ähnlich ist es im Archytasgedicht, nur ist die Ironie da herber gegenüber der brutalen Übergewalt des Todes und gegenüber der Kläglichkeit allerletzten menschlichen Bedürfens.[2])

Die Form des jeweiligen zweiten Verses und ebenso seine epodische Verwendung werden auf Archilochos zurückgeführt.[3])

---

1) Gegenüber Kettner (Episteln 172, 16), der sich auf Usener beruft, halte ich Ton und Zusammenhang des Teucerbeispiels bei Horaz für einen anderen als bei Cicero Tusc. V, 37, 108. 2) Vgl. zu Epod. 10.
3) Christ, Metrik S. 155. Kießling, Horaz I² S. 13.

Man würde also immerhin an etwas speziell 'Archilochisches' und Epodisches, an Spott und Parodie als Inhalt solcher Verse denken dürfen, wie für Archilochos so für Horaz; denn dieser ist, wie er es für seine 'Jamben' bezeugt, den Rhythmen des Archilochos in ihrer engsten Verbindung mit Empfinden und Wollen gefolgt. Nun ist der jeweilen vorangehende Hexameter sonst epischer oder elegischer Vers; der epodische Vers ist kürzer, cäsurlos und dann mit seinem zweisilbigen vierten Fuß unerwartet abbrechend, er wirkt — ganz anders als der elegische Pentameter — so, als wäre er zu kurz, und dies desto mehr, wenn er bei Horaz mit der Zulassung von Spondeen zunächst sich ganz wie ein Pentameter anläßt und uns manchmal sogar dazu verführt, einen solchen zu erwarten. Wie also in den jambischen Epodendichtungen der Dimeter hinter dem Trimeter oft deutlich parodistisch wirkt, so parodiert vielleicht hier der Tetrameter hinter dem Hexameter den elegischen Rhythmus. Die beiden alkmanischen Oden könnte man also allenfalls scherzende oder höhnende Elegien nennen.

Und die Epode? — Ein ganz beliebter und berechtigter Gegenstand der Elegie ist es, die ferne Geliebte und sonst mit ihr genossene Liebesfreuden sich zu vergegenwärtigen: hier haben wir die Vergegenwärtigung einer fernen Abscheulichen und der zu anderer Zeit bei ihr erlittenen Ekelhaftigkeiten und Schimpflichkeiten sogenannter Liebe. In der Elegie etwa Schmerz über die Entfernung und sehnsüchtiges Verlangen nach baldiger Wiedervereinigung: hier halb Triumph über die augenblickliche sichere Ferne, halb Abscheu beim Gedanken daran, wieder bei ihr zu sein. Dort bleibt auch bei starker Sinnlichkeit der Darstellung doch das allzu Animalische verhüllt: hier ist gerade das Animalische einseitig hervorgekehrt und zum Bestialischen gesteigert. Dort bei Vorwürfen und Anklagen die Voraussetzung eines sittlichen oder natürlichen Rechtes für das Verhältnis und auf seine treue Bewahrung, einer persönlichen Ehre und Würde des Sprechers: hier das Alter der beiden zu ungleich, das Begehren und Suchen nur auf einer Seite und zwar der weiblichen, der Anspruch auf Dauer des Verhältnisses nur

durch Geschenke begründet, und der Empfänger der Geschenke nicht das Weib, sondern der Mann — also so ziemlich die verkehrte Welt der Liebe. Im Gegensatz denn auch zur Elegie, in welcher gern ein gekränktes Ehrgefühl seine Klage erhebt über Zurücksetzung des besseren Mannes hinter den geringeren, hier bei unserem Manne, wie es scheint, kein Gefühl für eine Herabwürdigung durch das gemeine Weib, sondern nur physischer Widerwille gegen das physisch ihm Widerwärtige. Also geradezu eine Art verkehrter Elegie!

Und der Zweck dieser umgekehrten Elegie? — Hier mag die achte Epode mit dem uns aushelfen, was sie mit unserer zwölften wirklich gemeinsam hat. Dort schien uns der Zweck des Dichters nicht der, eine bestimmte Person oder auch den Typus gewisser Personen zu verhöhnen, sondern der, ein Stück verkehrter Natur, einen Kampf aus der verkehrten Welt der Liebe poetisch darzustellen. Das Stoffliche war roh, seine Aussprache rücksichtslos wie in gemeinster Wirklichkeit; aber Dichter und Hörer, meinten wir, vermochten das Stück roher Wirklichkeit durch künstlerisches Temperament hindurch mit Heiterkeit und Humor zu sehen, weil es ihnen im Abbilde harmlos widerspruchsvoll erschien und auch ihre eigene Menschlichkeit in karikierten Zügen mit darstellte. So weit gilt von unserer zwölften Epode dasselbe. Hinzu käme hier der parodistische Gebrauch der rhythmischen Form, die so stark elegisch anmutet und doch wieder enttäuscht: hiervon kann der Zweck sein, auch den Kontrast zwischen Form und Inhalt mitwirken zu lassen zur künstlerischen Temperierung und humoristischen Erheiterung. Auch an das nächstvorhergehende, elfte Gedicht sei erinnert: wenn Horaz dort karikiertes elegisches Leben in stark jambischen Rhythmen darstellte, so hier in stark elegischen Rhythmen eine Kehrseite elegischen Lebens, welche man allenfalls jambisches Leben nennen könnte.

Auch diese Epode wie die achte braucht also des 'zynischen' Inhaltes wegen nicht etwa zeitlich in eine zynische Frühzeit des Dichters hinaufgerückt zu werden. Das Ich in den beiden Gedichten repräsentiert zwar den Horaz, aber

den poetischen, künstlerisch verallgemeinerten, und diesem Horaz braucht später noch weniger als früher irgend etwas Menschliches fremd zu sein. Im parodistischen Gebrauch ihres Metrums würden Plancusgedicht, Archytasgedicht und zwölfte Epode in dieser Reihenfolge einen folgerichtigen Fortschritt darstellen, aber daraus einen Schluß auf gleiche zeitliche Reihenfolge zu ziehen, wäre gewagt; nur erinnert sei daran, daß wir das Archytasgedicht mit dem actischen Kriege in Beziehung gesetzt haben.

Dreizehntes Gedicht: **Horrida tempestas.**

A. Da schauriges Winterwetter den hellen Tag verfinstert und gerade jetzt in Meer und Wäldern der Sturm braust, wollen wir Freunde eilends noch am Tage die Gelegenheit benützen und in der Kraft und schicklichen Weise der Jugend die Wolken des Greisenalters von der Stirn vertreiben. (1—5.)

B. Also du hol Wein vom Jahr meiner Geburt und überlaß es der Zukunft, ob ein Gott dieses Unwetter wieder in Ordnung bringen will: jetzt macht es gerade Freude, mit eines Achämenes Salböl sich zu überströmen und mit Hermes' Saitenspiel unheimliche Sorgen zu bannen: — (6—10.)

ja, so wie es Chiron einst weissagend verkündet hat: da dem erhabenen Thetissohn für seine Zukunft ein trauriges Land bestimmt sei ohne Heimkehr, nach Schicksalsschluß, möge derselbe dort mit Wein und Gesang über alles häßliche Leid sich trösten. (11—18.)

Erst eine Aufforderung, ein böses Winterwetter als Anlaß zur Geselligkeit zu verwenden und das Greisentum von der Stirn zu vertreiben. Dann die schleunige Anordnung des improvisierten Gelages, mit Ablehnung alles Redens über die anderen Dinge und mit Berufung auf das prophetische Geheiß, das einst der Göttersohn von dem berühmten Centauren empfing.

Das Gedicht wird zu denen gezählt, die keinerlei jambische Elemente zeigen außer im Versmaß;[1]) außerdem zeigt es so viel Ähnlichkeit mit zwei 'Oden', namentlich mit der neunten des ersten Buches, daß man Epode und Ode als Nachbildungen eines und desselben alkäischen Liedes aufgefaßt hat.[2]) Wäre es da nicht wissenschaftlich, wenigstens zu sagen, daß ein völlig unjambischer Inhalt und ein jamb-elegisches Versmaß sich widersprechen, und womöglich den Widerspruch irgendwie zu erklären? sodann auch jenes Nachahmungsverhältnis, in welchem Horaz zu Alkaios und zu sich selber stehen soll, erst einmal zu prüfen? Wie verschieden ist ja im Grunde das horazische Soractegedicht von den vergleichbaren Versen des Alkaios! vorausgesetzt nämlich, daß das im Grunde Wesentliche nicht in Situationen und Sachmotiven liegt, sondern in der besonderen Art, wie der einzelne Künstler im einzelnen Fall die Dinge, also auch Situationen und Motive sieht und empfindet; darüber hat Goethe deutlich gesprochen.[3]) Also könnten auch in zwei horazischen Gedichten die ähnlichen Situationen und Motive ganz verschieden gesehen und empfunden sein.

Die Ähnlichkeiten zwischen Soractegedicht und Epode sind: eine Unbill der äußeren Natur wird Anlaß, zu Wein und Geselligkeit aufzufordern; ein Genosse soll den Wein aus der Kammer holen; 'alles Weitere' soll den Göttern überlassen bleiben; ein drängendes 'Jetzt' mehrmals wiederkehrend, 'grünende' Jugend und düstres Alter einander entgegengesetzt. Anderseits die Verschiedenheiten. In der Ode jene Unbill ein bereits andauerndes Frost-, Schnee- und Eiswetter, abnorm für Rom, unheildrohend für Südländer: in der Epode eben erst eingetreten schauerlich 'enger' finstrer

1) Franke, Fasti Horat. p. 48. Schanz, G. d. röm. Lit. II² S. 101, und so ziemlich alle Erklärer; den Schluß verstehen scherzhaft Friedrich, Horatius S. 41 f., L. Müller S. 143. 314.

2) c. I 7. I 9. Kießling, Einl. zu Epod. 13; vgl. L. Müller S. 314.

3) Über die Grundverschiedenheit von Hor. c. I 9 und Alk. Bruchst. 34 Bgk⁴ s. m. Horazstudien S. 44 ff., wonach einzelnes bei Kießling² abgeändert ist. — Goethe-Eckermann⁶ I 132 ff. II 126. Über Homer und Vergil vgl. m. Vergil u. d. epische Kunst S. 344 f.

Himmel, Regen und Schnee ineinander, augenblicklich brausender Sturm — ein normales Unwetter des südlichen Winters. Dort eine Aufforderung, gegen den unheimlichen Frost zunächst sich mit Feuer und Wein kräftig zu wehren; hier: eine gebotene und offenbar willkommene Gelegenheit zu sorgenlösendem Genuß sich ja nicht entgehen zu lassen. Dort die Mahnung, das, was aus diesem Naturschrecken weiter werden solle, den Lichtgöttern anheimzustellen, die ja auch bei andern Naturschrecknissen sogar die letzte, leiseste Nachwirkung aufzuhalten vermögen. Demgegenüber in der Epode: es solle vom Weiteren nicht erst noch geredet werden (gewiß richtig, wenn 'das Weitere' hier, parallel zur Ode, auf das sich beziehen soll, was aus dem heutigen Regen, Schnee und Wind noch werden möge); es werde ja vielleicht so kommen, daß der Gott 'das Gegenwärtige' (also wohl das heut oder soeben hergekommene böse Wetter) durch den regelrechten Umschlag ins Gute wieder auf den alten Platz zurückführe (d. h. etwa auf den Regen wieder den Sonnenschein folgen lasse); jetzt gerade sei es gut und erfreulich, sich königlich und göttlich zu erheitern: das klingt beinah, als wolle der Sprecher mit der Mahnung zum Schweigen dem Beauftragten die Einrede abschneiden, das Unwetter werde sogleich vorüber sein, und als wünsche er selber jedenfalls erst das Gelage sicher im Gange zu haben, ehe der erwünschte Anlaß dazu vorbei sei.[1])

In der Ode ferner erfahren wir, was für Sorgen es sind, welche auf den Beteiligten liegen: zunächst die Sorge wegen der Bedeutung des Naturschrecknisses für die Zukunft in Natur und Welt, sodann Sorgen wegen der persönlichen Zukunft, um Fortdauer und Glück des eigenen Lebens — was sollen es in der Epode für Sorgen sein? Kniekräftige junge Männer haben umwölkte Greisenstirnen, auf ihrer Brust lastet rastlose Unruh, unheimlich wie Verhängnisfurcht —

---

1) *benigna vice* ähnlich wie *grata vice* vom Frühlingseintritt c. I, 4, 1; für *benignus* nimmt Kießling die frühere Anwendung bei Horaz zu eng; 'gutartig', daher 'gut, günstig nach Wesen und Wirkung' wird die ursprüngliche und die ältere Bedeutung überhaupt sein; *vices* von einem gewohnheitsmäßigen, regelrechten Wechsel, vgl. zu Epod. 5, 88 *humanam vicem;* vom Winterwetter ähnlich *reducere* c. II 10, 15.

aber warum? Wegen des Wetters, wie dort in der Ode? Aber das ist ja hier nur die erwünschte Gelegenheit, um die Sorgen zu vertreiben. Wegen finanzieller Verhältnisse, wie man angenommen hat? Gewiß, daß junge Herren über Geldsorgen sich mit Geldverschwendung weghülfen und der angeredete Freund beim Auftrag, ein so altes, also kostbares Faß anzustechen, wegen der finanziellen Verschwendung beruhigt und auf den 'Gott' verwiesen würde, welcher Faß oder Kasse vielleicht freigebig wieder füllen werde, das wäre denkbar, aber natürlich als Scherz und gegenüber dem Ernst der Ode als Parodie; nur ist eben von Vermögenssorgen in keinem Wort wirklich die Rede, in der folgenden Weissagung Chirons sogar deutlich von ganz andern Sorgen. Also der Dichter setzt hier poetisch als gegeben voraus, daß die jungen Leute von schweren Schicksalssorgen belastet seien, scheint aber kein poetisches Interesse an der Spezialisierung dieser Sorgen zu haben. — Ähnlich bei den Personen. Während dort in der Ode die zwei Beteiligten anschaulich vor uns hingestellt sind, der ältere Mann und der junge Thaliarchus, der lebenserfahren Mahnende und der frühzeitig Sorgenvolle, werden hier nur Freunde im allgemeinen genannt und dann ein einzelner ohne Namen, nur mit stark betontem 'Du' in den Keller geschickt und vermahnt. Man hat gesagt, das sei nicht horazisch; vielleicht hat aber Horaz gerade in diesem Fall sein poetisches Interesse nicht an individualisierender Veranschaulichung, wohl aber daran, eine Situation typisch zu zeichnen, an Bekanntes allgemein zu erinnern. — Umgekehrt hat das drängende 'Jetzt' in der Epode speziellere Beziehung als im Soractegedicht. In diesem bezieht es sich auf die ganze Zeit, solange noch die Jugendfreude vergönnt ist, und gedrängt wird zum Genießen kraft des natürlichen Rechtes der Jugend, mittels einer so reizvollen Vergegenwärtigung von Jugendreigen und Liebesspiel, daß darüber die Gegenwart von Frost und Schnee und Eis spurlos verschwinden muß. Dagegen ist in der Epode das 'Jetzt' die gegenwärtige Stunde, der Augenblick, wo der Nordwind so braust und wo der Gott das Unwetter noch nicht wieder fortgeführt hat, und gedrängt wird dazu, eben

jetzt gleich, noch vor der natürlichen oder üblichen Tagesstunde, mit Wein, Salböl und Musik für jetzt, für heute jene unbekannten Sorgen zu verscheuchen. Damit hat das 'Jetzt' an Bedeutung und das Drängen an Ernst verloren. Und ähnlich der Gegensatz zwischen Jugend und Alter: dort ist es die ganze Erscheinung des Thaliarchus, die 'frischgrünend' vor dem Sprecher steht, hier sind es die Kniee, die 'frisch grünen'; dort steht dem frischen Jüngling das grämliche Grau noch fern, hier liegt den jungen Männern, während ihre Kniee frisch sind, die Greisenhaftigkeit schwer auf der Stirn; dort soll der Jüngling, solange er in Erscheinung und Wesen frisch ist, immer der Jugend sich freuen: hier soll, dieweil noch die Kniee frisch sind, bei Gelegenheit bösen Wetters die Greisenhaftigkeit mit Wein und Gesang von der Stirn genommen werden. — Daß die Ausdrücke und die Motive der Epode hier überall mit denen der Ode eine besondere Beziehung haben, scheint sicher, aber sie sind überall die weniger natürlichen und weniger ernst wirkenden.

Der Schluß unserer Epode, wo Chiron weissagend eingeführt wird, ist mit dem Schluß der Plancusode verglichen worden.[1]) Allein wenn wir früher in dieser Ode einen Ton der Ironie zu hören meinten gegenüber der Bedingtheit menschlicher Trostmittel in ernsten Lebensnöten, äußert sich hier in der Epode gerade der Glaube an den Wert derselben Trostmittel in drängendem Eifer, so daß die Mittel fast als Zweck erscheinen; dagegen sind die Lebensnöte selber hier anscheinend so wenig ernst empfunden, daß in deutlichen Hyperbeln von ihnen geredet wird. Wie paßt nun zu allem Bisherigen Stimmung und Ton der chironischen Weissagung?

Eingeführt und begonnen wird die Verkündung in hohem Ton; aber was grammatisch und logisch als Grund zu dem weisen Rat erscheint, ist sonderbar kleinlich: nämlich ein Land mit einem kalten, kleinen und mit einem andern 'schlüpfrigen' Flüßchen sei für Achill bestimmt zur Nimmerwiederkehr. Was man dabei von den großen Taten Achills an diesen Flüssen und von der Zeugenschaft dieser Flüsse

1) L. Müller S. 143. 314.

sagt, trägt man willkürlich in den Spruch hinein.[1]) Und nun der Rat selber: in jenem Lande soll Achill jede Art Übel mit Wein und Gesang sich erleichtern. Welcher Art Übel, wird auch hier nicht gesagt; das mag hier freilich orakelmäßig sein, aber nach dem, was gesagt wird, kann Achill und könnten die Hörer unseres Sprechers unter den Übeln geradezu Dinge wie den kalten, kleinen Scamander und den schlüpfrigen Simois verstehen. Auch ist es etwas anderes, wenn Achill in der Iliade zur Laute Ruhmestaten der Helden singt (die Laute selber ist Beutestück aus ruhmreicher Städtezerstörung) und die besten Helden mit besonders kräftigem Weine ehrt — etwas anderes, als wenn hier Achill zechen und singen soll etwa wie ein Wein- und Sangesfreund in der 'pessimistischen' Lyrik. Und diese Aufforderung im Tone eines Orakels dem alten weisen Centauren in den Mund gelegt, um die Gelegenheitszecherei horazischer 'Freunde' feierlich zu rechtfertigen — das kann nicht Ernst sein, während Teucer und Plancus eher in bitterem Ernste trinken. Aber wozu der Scherz mit dem Orakel?

Horaz hat auch sonst den Orakelton zu Zwecken des Scherzes nachgeahmt.[2]) Dergleichen Parodie hat den besonderen Zweck, durch den Kontrast zwischen einer Form für erhaben bedeutsame Schicksalsdinge und einem Gegenstande der kleinen Misere des Lebens erheiternd zu wirken, und die Wirkung ist eine lebendige in Zeiten, wo jene erhabene Anwendung der Form vielgebraucht und allbekannt, vielleicht schon durch Mißbrauch bekannt ist. Nun gibt es kaum eine Zeit, aus der noch uns mehr Wunderzeichen und Weissagungen bekannt wären, als die vierzehn, fünfzehn Jahre von Cäsars Tod bis zur Alleinherrschaft Octavians, und noch die Äneide ist von diesem prophetischen Geist der Zeit nicht bloß erfüllt, sondern gewissermaßen geschaffen.[3]) Ungefähr in die Mitte der dreißiger Jahre setzt man jene

1) Catull, c. 64, 357ff., von Kießling als Vorbild unseres Dichters angeführt, nennt die Taten und die Zeugenschaft und charakterisiert entsprechend den Scamander völlig anders.

2) Sat. I 9, 29ff. II 5, 59ff.

3) Vgl. m. Vergil u. d. epische Kunst S. 134ff. 145f. 153 u. a. 350.

neunte Satire des ersten Buchs, in welcher die Prophezeiung der alten Sabellerin vorkommt; in das Jahr zwischen Actium und der Rückkehr Octavians aus dem Orient fällt die Weissagung in der Tiresiassatire.[1]) Also würde eine Parodie des Orakeltones in unserer Epode wenigstens nicht unzeitgemäß sein.

Die ganze Epode möchte ich als heitere Nachahmung einer sehr ernsten lyrischen Tonart auffassen, welche Horaz selber im ersten Buche der Oden wiederholt angeschlagen hat.[2]) In diesen ernsten Gedichten lassen jeweilen besondere schlimme Naturerscheinungen eine schwere allgemeinere Katastrophe befürchten, und in mehreren Fällen ist dann Wein und Weingeselligkeit das einzige Mittel, welches dem sonst machtlosen Menschen übrig bleibt, um die unheimliche Furcht für Natur- und Menschenwelt zu überwinden.[3]) Ähnlich und doch, meine ich, heiter kontrastierend unsere Epode. Eine frische Jugend von unheimlichen Sorgen belastet, mit den Sorgenstirnen von Greisen, als sei ihnen etwa, wie dem Sohne der Thetis, ein früher Tod in fremdem, traurigem Lande bestimmt: und nun, sehr zur Zeit, ein wüstes, wenn auch normales Winterwetter und jetzt der rettende Gedanke, dieses Wetter als eine gute Extragelegenheit schleunigst, noch bei Tage auszunützen und, nach dem feierlichen Spruch eines weisen Centauren, mit Wein und Musik diese greise Jugend

1) Kießling Einl. zu Sat. I 9. II 5. Cartault, Étude p. 52. 53.

2) Über c. 2: Horazstudien S. 2ff. 17ff.; in c. I 3 besonders V. 21ff. 38ff.; über verwandte Stimmung in c. I 4: Fleckeisens Jahrb. 1886 S. 785ff. 795f.; über I 9 vgl. das weiter oben Gesagte; I 11: Horazstudien S. 75f. Die prodigiöse Bedeutung solcher Winter drückt ganz in unserem Sinne Livius aus V 14, 3: *priore anno intolerandam hiemem prodigiisque similem coortam, proximo non prodigia, sed iam eventus, pestilentiam agris urbique inlatam.* — Gerade Horaz würde c. I 11, 5 niemals *pumicibus* sagen, wenn er mit dem Ausdruck nicht charakterisieren wollte; wo aber *pumex* selber sonst charakterisiert wird, tritt immer Leichtigkeit, schwammartige Löcherigkeit, Zerreibbarkeit hervor (vgl. Plin. hist. nat. 36, 155), und nur so kann auch Vergil *pumex* generell für stark zerklüftetes Gestein anwenden (Georg. IV 44. Aen. V 214. XII 587).

3) Gemeinsam ist mehreren Gedichten aus dieser Umgebung auch das drängende *nunc*: c. I 4, 9. 11. 20. I 7, 31. I 9, 18. 21. I 11, 5.

wieder einmal jung zu machen. Heiter ist ja auch die Ode an Aelius Lamia: da muß ein Sturm- und Regenwetter, welches noch nicht einmal da ist, sondern erst von einer alten Krähe prophezeit wird, dem Sprecher als Grund herhalten, um sich zu einem behaglichen Extrafeiertag auf dem Gutshof einzuladen.

Nimmt man die Epode als heitere Parodie von ernsten, vielleicht allzu ernsten Empfindungen und Gedanken und von deren ernstlyrischer Darstellung, so erklären sich auch allerlei auffällige Einzelheiten: übertreibende Wendungen, z. B. daß Regen und Schnee den 'Jupiter' auf die Erde 'herabführen', daß Greisentum die jungen Stirnen bewölkt, daß man sich mit persischem Königsbalsam gleich überschütten will; oder gewagte Ausdrücke, wie die 'frischgrünenden' Kniee, die 'meerblaue' Mutter u. a. Vortrefflich paßt dann wieder das Metrum. Der erste Vers und die zweite Hälfte des zweiten entsprechen dem elegischen Distichon, dagegen ist die erste Hälfte des zweiten Verses jambisch: gewiß ist ein jamb-elegisches und epodisches Metrum passend, um elegisch ernste Empfindungen und ihre Motive zu parodieren. So fanden wir auch das verwandte elegiambische Metrum zur Parodie verwendet im elften Gedicht; beide Metra werden ja auch nach dem jambischen Spötter als archilochische benannt.

Die elfte Epode stellte einen verliebten Poeten aus der Welt der Elegie dar, in stark dramatischer Form und in heiterer Übertreibung, sodann setzte die zwölfte ein roh verkehrtes Liebesverhältnis durch elegische Form in scharfen Kontrast zu elegischer Zärtlichkeit: so wird nun im dreizehnten Gedicht das Verlangen nach Lebensfreude, bei Wein und festlicher Geselligkeit, mit Hilfe stark elegischer Form in den heiteren Gegensatz zwischen elegischer Lebensphilosophie und scherzender Lebenssophisterei hineingestellt. Das besondere Merkmal des Humors zeigen diese drei Gedichte, die alle parodisch sind, ebenfalls alle: auch im letzten stellt der Dichter die Widersprüche der Welt als die seinen in glücklicher Überlegenheit dar.

Solche überlegene Stimmungen pflegen später zu sein als die ernsten Kämpfe und Erfahrungen; man parodiert auch

nur Darstellungen, die schon vorher eine gewisse Wirkung getan haben und deren Tonart schon allgemeiner bekannt ist. Wenn nun unser epodisches Gedicht so stark und deutlich, wie oben dargelegt worden, die Ode an Thaliarchus parodiert und stärkere und schwächere Erinnerungen auch an das zweite, das dritte und das elfte Gedicht des ersten Odenbuches wachruft, so müßte die Epode später sein als jene Oden. Und das verträgt sich zwar schlecht mit der üblichen Chronologie der Oden und Epoden, dagegen sehr gut mit unserer Annahme: jene Odengruppe gehöre der Zeit des sizilischen Krieges an.[1]) Sollte ich eine besondere Situation nennen, welche einerseits später wäre, als jene schwer-ernste des sizilischen Krieges, und welche doch wieder dem Dichter und seiner Umgebung zu ähnlichen, wenn auch weniger begründeten Sorgen Anlaß geboten hätte, so würde ich wieder die Lage der Dinge nennen, wie sie zwischen Actium und Octavians Heimkehr lag. Denn in dieser Zeit enttäuschter Erwartung und unruhvollen Harrens hat sich Horaz, nach der neunten Epode, gerade an jene frühere Notlage des Krieges mit Sextus Pompeius erinnert, und dabei hat er für das krankmachende Gefühl dieser Lage ebenfalls das Heilmittel kräftigsten Weines verlangt.

Empfehlen würde sich diese Ansetzung vielleicht auch sonst. Warum Horaz, in seinem Orakel, als Vorbild für seine jungen Römer gerade Achill wählt und sich diesen gerade nicht als kämpfenden Helden mit höchstem Helden-

1) Über die Zeit von c. I 2 Horazstudien S. 2 ff. 39 ff., von I 12 S. 114 ff. 117 ff.; c. I 12 könnte etwa dem Liede entsprechen, das nach Epod. 9, 5 ff. zur Feier der siegreichen Beendigung des sizilischen Krieges gesungen worden ist. Die zwischen I 2 und I 12 liegenden Gedichte lassen sich alle sehr wohl in den Jahren 38—36 entstanden denken, einzelne in keiner Zeit besser: so I 6, wo nach unbefangener Auffassung Kämpfe Agrippas zur See oder zu Lande erst erwartet werden und auf den 'Thyestes' des Varius nirgends angespielt zu sein braucht; so die oben besprochene Gruppe I 3, 9, 11 (und dazu I 4) wegen der zugrunde liegenden Stimmung der Furcht vor schwerer Katastrophe; I 7, wo Munatius noch im Orient gedacht zu sein scheint; I 10, das aus ähnlichen Stimmungen und Vorstellungen entstanden sein kann, wie der Schluß von I 2 (Mercurius als freundlicher Retter aus der Not).

ruhm, sondern einseitig nur so vorstellt, wie er im Lande Troja fern vom Kampfe sitzen müsse und für dieses herzkränkende Geschick sich bei Wein und Lautenspiel tröste — dafür wüßte ich sonst keine Erklärung. Aber denken wir uns Horaz und seine Freunde durch jenen Schicksalswillen — *sic Jovi gratum* — in Rom zurückgehalten, vom actischen Kriege fern und darum, wie es in der ersten Epode heißt, um so ängstlicher wegen Gefahr und Ausgang des Krieges. Das würde schon genügen, um als Bild für diese Leute, denen die 'Kniee' noch frisch sind wie homerischen Helden, den unfreiwillig und sorgenvoll feiernden Helden Achill auftauchen zu lassen.[1]) Auch das braucht nicht Zufall zu sein, daß Horaz gerade nur hier Troja nach Assaracus nennt und dieser Name, der so recht vergilisch tönt, bei Vergil selber zum erstenmal nach der Schlacht bei Actium erklingt.[2])

So würde unser Gedicht die humoristische Darstellung widerspruchsvoller Zeitempfindungen sein, harmlos insofern, als Humor immer harmlos ist.

Vierzehntes Gedicht: **Mollis inertia cur.**

A. Mit deinen Fragen nach dem Grunde, warum ich schlaff untätig in einem wahren Letheschlafe alles vergessen habe, bringst du mich um, du Richter ohne Fehl, Mäcenas: (1—5.)

B. I. Denn was das versprochene Jambengedicht betrifft, so verbietet mir ja geradezu Göttermacht, an dasselbe noch die allerletzte Hand zu legen;

---

1) S. 56, 3 zu Epod. 9 über *sic Jovi gratum.* — Zum Auftauchen Achills vgl. c. I 8, 13 ff. — *dumque virent genua* kann schon eine Erinnerung an den feiernden Achill sein (Il. 9, 610), vielleicht zugleich mit scherzender Nachahmung von Theokrits *ποιεῖν τι δεῖ, ἇς γόνυ χλωρόν* (Idyll. 14, 70): da handelt es sich ernsthaft um eine Kriegsfahrt (zufällig gerade auch eine ägyptische wie nach Actium), dagegen bei Horaz ums Trinken.

2) Georg. III 35, vgl. 26—36. Auch unser *imbres deducunt Jovem* erinnert an die Georgica (II 325 f. vgl. L. Müller zu unserer Stelle).

und ich berufe mich auf Zeugen, die aussagen, daß auch der Teier Anakreon in der Glut unerwiderter zärtlichster Liebe auf der Laute zwar geklagt hat, aber ohne kunstmäßige Verse. (6—8—12.)

II. Ja, du selber kannst bezeugen, wie heiß Liebe brennt, und mußt so mich vollends entlasten, weil mir unseligerweise nicht eine wunderschöne Liebe, wie die deinige ist, sondern die Liebe zu Phryne das Fleisch vom Gebein frißt. (13—16.)

Die einleitenden Verse werfen dem fragenden, streng aufrichtigen Freunde ungerechte Grausamkeit vor und leiten damit eine Rechtfertigung ein. Die beiden Unterabteilungen des Hauptteiles bringen die Rechtfertigung erst in Form einer partiellen Entlastung durch die 'höhere Gewalt' und einer Bestätigung durch einen Präzedenzfall, dann in Form eines Appells an die eigenen Erfahrungen des gestrengen Richters; der Appell in eine Art Enthymem gefaßt.[1])

Man sagt uns, Horaz lehne mit diesem Gedichte eine Aufforderung ab, er solle doch endlich sein Buch der Epoden zum Abschluß bringen.[2]) Da so spezielle, praktische Zwecke einer wissenschaftlichen Auffassung der Poesie widersprechen, so wäre es wenigstens vorsichtiger, zu sagen, der Dichter verwende das Motiv einer solchen Ablehnung, — zu welchem Zwecke, wäre dann erst zu fragen. Aber einmal zugegeben, das Gedicht habe einen unpoetischen Inhalt und Zweck, so ist doch jedenfalls nicht von der Vollendung des Epodenbuches die Rede; eine Sammlung epodischer Einzelgedichte ist kein 'Carmen', und gerade von einem einzelnen solchen ist die Rede. Und nun wieder: die Vollendung eines versprochenen und begonnenen jambischen Gedichtes oder denn Jambenbuches sollte durch unser Gedicht abgelehnt werden mit der Begründung, er, Horaz, 'sei ganz in Amors Banden', oder er könne jetzt nur 'erotische Dichtungen in alkäisch-

1) Zu *candide Mäcenas* vgl. Belling, Liederbücher S. 175, Kießling zu Epist. I 4, 1. Sat. I 10, 86; da *candidus* die ungemischte, reine Farbe bezeichnet, kann es beim Richter die von allen Nebenrücksichten freie, strenge Reinheit des Urteilens bedeuten.

2) Kießling, L. Müller u. a.

anakreontischer Form' dichten, und diese Ablehnung würde sich nun gerade in einem 'jambischen' Gedichte mit archilochischen Formen vollziehen! Unser Gedicht hat ja das sogenannte kleinere pythiambische Maß, das auch Archilochus in Epoden gebraucht hat.[1]) Diese Art Ablehnung wäre doch, praktisch genommen, ein sonderbarer Scherz.

Nehmen wir die Sache poetisch. Da ist ein Dichter, der seit langer Zeit verstummt ist. Ein Freund wie Mäcenas fragt ihn ernstlich, vorwurfsvoll strafend nach den Gründen der sträflichen, pflichtvergessenen Untätigkeit und erinnert auch an einzelne besondere Versprechungen. Der Angeklagte führt — nach der poetischen Situation mündlich und nicht in Versen — seine Verteidigung mit dem Pathos des ungerecht behandelten Gerechten, in empfindungsvollen Formen des Rechtskampfes, aber freilich mit Gründen, von denen einer immer noch bedenklicher ist als der andere. Denn daß es Göttermacht sei, die verbiete, ein Versprechen zu erfüllen, wird zwar mit starkem Nachdruck behauptet, aber mit nichts bewiesen.[2]) Der Präzedenzfall mit Anakreon wird zwar als Zeugenaussage eingeführt und noch in der strengen Form einer solchen Aussage, so daß zwei darin genannte Personen beide mit Personennamen und Heimatbezeichnung genannt werden, aber die bezeugte Liebe Anakreons, mit dem 'Weinen auf der Laute' wegen eines Bathyllos, macht wohl nicht bloß auf uns den Eindruck des unmännlich Kläglichen: man höre, wie anderswo der Sprecher des Horaz einen Tibull oder Valgius wegen schwächlichen Liebesleides vermahnt oder einen ver-

---

1) Archil. fr. 84 Bgk[4].

2) '*deus deus nam*' wirkt auffallend pathetisch durch die Gemination und die Nachstellung von *nam*; ob eine Erinnerung vorliegt an die pathetischen Wiederholungen von *deus* bei Lucrez, V 8. 19 (51 ff.) oder Vergil, Bucol. 1, 6. 7. 5, 64? Kießling versteht 'der Gott', nämlich Cupido, aber im vorigen ist von Liebe noch gar nicht die Rede gewesen, und auch wenn der Sprecher sagt 'der Gott, der Gott' und damit Cupido meint, so will er eben nicht das göttliche Individuum, sondern die Gattung des Individuums bezeichnen; daß c. I 18, 3 *deus* einfach Liber sei, wäre zwar eher möglich, weil vorher der Weinbau genannt ist, ist aber nicht notwendig: *deus* kann die persönliche Zusammenfassung der göttlichen Welteinrichtungen sein.

liebten Sybaris neckisch mitleidig behandelt.[1]) Und daß der Teier Anakreon 'sehr oft' in Tönen ohne Worte seine Liebe geklagt habe, ist doch kein ernsthaftes Argument dafür, daß ein längst versprochenes und begonnenes Gedicht nicht längst fertig sein könne, oder daß einem heiß Verliebten durch höhere Gewalt auf längere Zeit das Dichten verboten sei; hat doch der vielverliebte Anakreon dazwischen hinein auch 'sehr oft' dies und jenes gedichtet, und Tibull und Valgius dort klagen ihr Leid in Liedern: dagegen arbeitet eben unser Poet hier schon lange überhaupt nichts. Vollends bedenklich ist der schließliche Appell an Mäcenas; denn ganz abgesehen davon, daß Verliebtheit einen Mann wie Mäcenas in Wirklichkeit schwerlich je alle Tätigkeit und Pflicht vergessen läßt, setzt der Appellierende den Gegenstand der eigenen Liebe und damit sich selber so stark herab, daß diese Entlastung zur geflissentlichen, scherzhaften Belastung für ihn selber wird.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit der früheren elften Epode, '*Petti, nihil me*', liegt deutlich vor.[2]) Aber auch ein Gegensatz. Dort die Beichte und Selbstanklage eines ewig verliebten Dichters und dessen Unterwerfung unter sein Verhängnis: hier die Selbstrechtfertigung eines seit längerer Zeit untätigen Dichters und die Abwehr von Anklagen anderer. Dort die humoristische Parodie eigener und zeitgenössischer elegischer Erotik und erotischer Jammerhaftigkeit; dagegen wird hier eine einzelne jener Situationen und Handlungen, die zu der elegischen Welt gehören, die Notwehr gegen mahnende vernünftige Freunde, mit humoristischer Ironie dargestellt. Insofern wäre das Verhältnis zwischen elfter und vierzehnter Epode wiederum ähnlich dem Verhältnis zwischen der zweiten und der dritten Epode, also zwischen der scherzhaften Nachahmung einer idyllisch-romantischen Schwärmerei für das Landleben und der drolligen Darstellung eines einzelnen Falles aus dem Leben eines solchen Romantikers. Ähnlich wie jenes frühere Epodenpaar könnte dann auch dieses Paar zu gleicher Zeit, vielleicht also unsere vierzehnte Epode, wie vielleicht die elfte, nach Actium gedichtet sein.

1) c. I 33. II 9. I 8. 2) Belling, Liederbücher S. 140.

Fünfzehntes Gedicht: **Nox erat et caelo.**

A. Bei Nacht und Mondenschein schwurst du mir, eidbrüchigen Herzens, mit den Zeichen treuester Zärtlichkeit eine Liebe zu, welche dauern solle solange als Feindschaft und Wechsel in der göttlichen Natur. (1—10.)

B. I. Wehe dir, Neaera; denn so wahr Flaccus echten Mannessinn hat, wird er deine fortgesetzte Untreue nicht ertragen, sondern wird im Rachezorn sich eine ihm entsprechende Geliebte gewinnen und, wenn du, wie es untrüglich kommen wird, erst einmal bereust, dann unerschütterlich fest bleiben gegen deine Schönheit. (11—16.)

II. Wehe ebenso dir, unbekannter triumphierender Nebenbuhler; denn magst du reich sein wie ein König Midas und schön wie ein wiedergeborener Held Nireus, wirst du gewiß noch über Neaeras Untreue dich härmen: (17—23)

C. Dann aber werde im vergeltenden Wechsel ich der Lacher sein! (24.)

Feierliche Vorhaltung des Treuschwures als Eingang; im Hauptteil feierliche Bedrohung der Treubrüchigen mit dem unerbittlichen Rachezorn des Verschmähten und feierliche Weissagung künftiger Verlassenheit für den jetzt Triumphierenden; zum Abschluß feierliche Selbstgenugtuung angesichts des gerechten künftigen Triumphes.

Auch in diesem Gedicht hat man Stoff und Stimmung der Elegie gefunden.[1]) Den Stoff mit Recht: ein Liebhaber über Untreue entrüstet, den Bruch androhend und doch noch vom Banne der alten Empfindung festgehalten, das künftige Schicksal des Nebenbuhlers mehr beklagend, als rachsüchtig herbeiwünschend — das sind elegische, in der Elegie, wie man sagt, 'konventionelle' Motive. Aber in der Kunst kommt es anerkanntermaßen weniger darauf an, was gesagt wird, als darauf, wie es gesagt wird.

Für das Wie beim Dichter, für den poetischen Stimmungsausdruck ist zu allernächst das Metrum oder der Rhythmus der Verse wichtig. Wie ich schon früher eingestanden habe, ist mir eine Elegie in Jamben oder auch in einer Verbindung

1) Leo, De Horatio et Archilocho p. 16.

daktylischer und jambischer Maße eine rhythmische Abnormität: hier hat Horaz, wie in der vorigen Epode, das kleinere pythiambische Maß verwendet, in welchem die kurzen, scharfen, steigenden jambischen Dimeter zu den langen und breiten und fallenden daktylischen Hexametern eigentlich einen geradezu drolligen Gegensatz zu bilden und immer wieder gegen die Feierlichkeit in der Tonart des Textes zu protestieren scheinen. Diese feierliche Tonart selber sodann wirkt sozusagen wider Willen erheiternd. Denn es scheint zwar Absicht des Dichters zu sein, aber dem Sprecher unbewußt sein zu sollen, wenn Wort und Ton mehrfach auffallend stark an hohen epischen Stil gemahnen, so der Eingangsvers '*Nox erat et caelo fulgebat luna sereno*', die Verse '*cum tu magnorum numen laesura deorum*' und '*intonsosque agitaret Apollinis aura capillos*', die Wendung von der 'hochgewachsenen Eiche' in der Vergleichung u. a. Das Pathos scheint für den recht gewöhnlichen Fall aus der Hetärenwelt gar zu hoch, aber freilich zugleich dem ernsten Pathos der stark episch redenden Elegie so nahestehend, als sollte dieses parodiert werden.[1]) Daß der Mond mitten zwischen kleineren Gestirnen strahlt, wird von Horaz anderswo mit hohem Empfinden, aber zugleich klar zweckvoll verwendet, um den hervorleuchtenden Glanz eines römischen Geschlechtes inmitten vieler glänzenden Familien damit zu vergleichen;[2]) hier dagegen scheint diese hohe Tonart des Textes als Kontrast zu wirken zu dem hier völlig rein gebildeten, wenig erhabenen jambischen Rhythmus.

Aber noch mehr, als die Form des Textes, läßt der Inhalt deutliche Dissonanzen gegenüber der Feierlichkeit des allgemeinen Tons empfinden. Da hat der Liebhaber seiner Geliebten feierlichst einen Eid vorgesprochen zum Nachsprechen wie bei einer Staatsaktion: eigentlich lächerlich, wenn man

---

1) Vgl. die Verseingänge *nox erat et* ... Aen. III 147. IV 522 bei der schicksalsvollen Erscheinung der Penaten und vor dem Tode Didos.

2) c. I 12, 47 ff.; Kießling faßt die Worte der Ode als spätere Wiederholung unserer Epodenstelle, vgl. dagegen den Schluß dieses Aufsatzes.

weiß oder erwartet, es handle sich um die Treue 'einer jungen Hetäre'.[1]) Sie hat schwören müssen, diese Liebe jetzt solle gegenseitig sein: was im Munde des schwörenden Mädchens auf eine bei ihr sonst übliche Unzuverlässigkeit oder gewerbsmäßige Auffassung solcher Verhältnisse hindeuten, ja bei entsprechender Betonung diesen Hinweis so deutlich machen kann, daß auch hier vom Erhabenen zum Lächerlichen nicht einmal ein Schritt ist. — Die 'diesmalige' Liebe sollte, schwur sie, so lange gegenseitig sein, als der Wolf die Herde und Orion den Seefahrer bedrohe: warum die Dauer oder die Gewißheit wechselseitiger Liebe an der gewissen Dauer natürlicher Feindschaften bemessen? Sonst wird etwa solche Naturfeindschaft zu Vergleich oder Bekräftigung herangezogen, wo auch zwischen Mensch und Mensch die Trennung statt der Verbindung als das Natürliche bezeichnet werden soll: danach kann hier der Sprecher beim Hörer leicht den Eindruck eines unfreiwillig verfehlten Pathos machen. Man wende nicht ein, die Messung und Vergleichung mit Herde und Wolf usw. sei bereits formelhaft und bezeichne konventionell 'ewige Dauer': gerade bekannte Formeln wirken, wenn sie plötzlich auf ganz widersprechende Verhältnisse angewandt werden, erfahrungsmäßig besonders leicht in scherzhaftem oder parodistischem Sinn.[2])

Unfreiwillig komisch könnten auch die folgenden Zeitmessungen und Bekräftigungen wirken. „Solange das winterliche Meer stürme“ — man erinnert sich vielleicht dabei, daß gerade das stürmende Meer Bild der Untreue in der Liebe sein kann: wozu wieder so unharmonische Vorstellungen

1) So deutet Kießling den Namen Neaera; der Name an sich bezeichnet die Jugendlichkeit und scheint hier gewählt im Kontrast zum Namen 'Flaccus'.

2) Für Formelhaftigkeit mag sprechen, daß auch Vergil, Georg. I 131, Wolf und Meer in einen Vers zusammenbringt. Zur richtigen Anwendung solcher Messungen und Vergleichungen vgl. Epod. 4, 1. 7, 11f. 12, 25f. 16, 27ff.; ähnlich auch c. III 3, 38ff., wozu Horazstudien S. 223: die natürliche Trennung als Bild der politischen. An unserer Epodenstelle ist nach *Orion* wohl ein Komma zu setzen und *infestus foret* zu beiden Gliedern als Prädikat zu denken, das folgende *turbaret* dann intransitiv zu nehmen; vgl. Verg. Än. 6, 801.

zusammenzwingen?[1]) Dann die Kontrastergänzung zum Wintersturm: „solange die günstig wehende Luft die langen Locken Apollos flattern lasse“ — allerdings ist bei Tibull das lange Haar für Apollo das Zeichen einer ewigen Jugend, aber derselbe Apollo trägt nach Horaz dasselbe lange Haar aufgebunden da, wo er feindlich ist, und je nach der verschiedenen Erscheinung des Gottes ist das Geschick eines Menschen beschaffen, welcher diesen Gott in Gebet oder Schwur beruft.[2]) Wenn nun der jugendschöne Gott mit den lieblich flatternden Locken unserem Sprecher ungnädig wäre oder würde? Wenn der Gott unseren Liebhaber eiligst alt werden ließe? Gerade dort bei Tibull mahnt Priapus: nur die beiden Götter männlicher Jugendschönheit seien ewig jugendschön, dagegen für den verliebten jungen Mann sei die Jugendlichkeit unversehens vorbei! Und die 'günstig wehende Luft' ist auch bei Horaz sonst Ausdruck gerade für die Wandelbarkeit günstiger Stimmungen. Da wäre ja das Mädchen hier ihres Eides ledig, sobald nicht mehr 'die günstig wehende Luft die Locken Apollos flattern ließe'! ein bischen Falschheit in Liebesschwüren ist ja, nach demselben Priapus dort, von den allerstrengsten Göttern erlaubt worden. So hätte denn unser vorsichtiger Liebhaber ahnungslos der jungen Hetäre das sophistische Recht erteilt, bald wieder einen Jüngeren und Schöneren zu lieben — ein unfreiwillig heiterer Widerspruch mit der feierlichen Strenge und Gesetzlichkeit! Und man könnte allenfalls von dieser Stelle rückwärts gehend vermuten, auch die vorangehenden, an sich schon widerspruchsvollen eidlichen Formen seien in ähnlicher Weise sophistisch deutbar.

Selbstverspottung wider Willen ist jedenfalls das weiter Folgende. Der Liebhaber droht mit seiner Mannesenergie und seinem Mannesstolz, ja durch Stellung und Betonung bringt er den Namen des jungen Mädchens 'die Jugendliche'

---

1) c. I 5, 6—16.

2) Tibull. I 4, 37 f. Horat. c. III 4, 60 ff., vgl. IV 6, 25 ff.; auch c. II 10, 16 ff. repräsentiert ein und derselbe Apollo in verschiedener Haltung und Tätigkeit sowohl Kampf als Frieden, Unglück wie Glück eines Menschenlebens; verwandt ist c. I 2, 31 f.

sozusagen in unmittelbaren Gegensatz zu seiner 'Mannhaftigkeit'; aber die begünstigten Liebhaber der Neären, Pyrrhen, Lydien usw. heißen nicht *viri*, sondern am liebsten *pueri*. Noch schlimmer: er nennt im dräuenden Zorn mit Mannesstolz sich mit seinem Eigennamen, und dieser Eigenname bedeutet leider gerade den Welken und Schlappen; wenn dabei der Name 'Flaccus' und das pathetische Wort 'Mann' scharf nebeneinander gestellt werden, scheint eine ungewollte heitere Gegensatzwirkung wieder unvermeidlich. Auch die realistische Offenherzigkeit, womit der Eifersüchtige den besonderen Grund seines Zornes nennt, könnte dem Spott rufen; wenn der Mann droht, eine Geliebte 'sich verschaffen zu wollen', welche vollkommen zu ihm passe, so wird das, in solchem Zusammenhang, jeder gewitzte Hörer des Gedichtes heiter auf eine bereits ältere Person, eine zum Flaccus passende 'Flacca' deuten. Dann die Ankündigung, seine Charakterstärke werde nicht weichen und wanken vor Schönheit und Gestalt: gewiß hohes Pathos der Mannestugend! aber das Pathos ist dringend verdächtig, eben erst aus der Not eine Tugend zu machen.[1]) Schließlich die Voraussetzung, daß bei dem jungen Mädchen über kurz oder lang die sichere Strafe kommen werde, nämlich der Schmerz einer unerwiderten neuen Liebe zu Flaccus und einer reuigen Eifersucht, wenn er sich dann eine 'ebenbürtige' Geliebte verschafft habe — sehr töricht von dem guten Flaccus, das von ihr und von sich zu glauben![2]) Das alles sind aber die Widersprüche eines Helden der Mannestugend und Lebensweisheit, welcher

---

1) Die Überlieferung *semel offensae* ist von Bentley u. a. ohne Not und ohne Gewinn abgeändert worden; *offensus* wird nicht bloß vom Angestoßenen oder Beleidigten gebraucht, sondern schon bei Cicero auch von dem, woran Anstoß genommen ist oder wird, was anstößig, widerwärtig, verhaßt ist. *semel* kann bedeuten 'erst einmal' oder 'einmal für allemal'.

2) *certus dolor* wird man am besten auf *o dolitura multum mea virtute* zurückbeziehen, also auf die angedrohte Strafe, und diese soll eine schwere sein durch seine unbeugsame Mannhaftigkeit. Zu *certus* vgl. Verbindungen wie *certa dies, sagitta,* auch *certus conviva,* 'sicher kommend, eintreffend', oder *certa vectigalia, certa spes.*

eigentlich ein so schwaches und törichtes Menschenkind ist wie wir alle; also die Wirkung humoristisch erheiternd.

Die folgende, den Nebenbuhler betreffende Weissagung läßt, wie schon gesagt, wieder bekannte Motive der Elegie und zwar als bekannt anklingen. Obwohl der Sprecher den begünstigten Nebenbuhler nicht einmal kennt, setzt er einfach voraus, der andere sei reicher und jünger, als er selbst, und triumphiere stolz über ihn: so pflegt es eben in der Elegie zu sein. Elegische Motive sind auch das nicht ganz aufrichtige Bedauern gegenüber dem Gegner und eine eventuelle Schadenfreude, welche wohl aufrichtig sein, aber wenig Genugtuung gewähren würde. Aber wenn dabei Flaccus, gegenüber dem verblendeten andern, so erhaben weise und prophetisch sicher redet und dabei zu pathetischen Hyperbeln sich versteigt, so ist eigentlich der Widerspruch dieser sicheren Weisheit mit Schwachheit und Torheit des Mannes gar zu stark.[1]) Gestern noch so blind in der Liebe und heute schon ein weiser Seher! und dieser Seher gründet seine Weisheit auf einen so falschen Schluß wie den: weil Neära ihn, den Mann ohne Geld und Gut und ohne Jugend, verraten habe, werde die Hetäre den anderen selbst dann verraten, wenn er reich sein werde wie ein phrygischer oder lydischer König und jugendschön fast wie der göttliche Achilleus! Wer zuviel behauptet, beweist zuwenig. Und eben noch vermeint der Prophet mit dem armen Glücklichen das erhabene Mitleid des Gerechten zu empfinden (wie schön ist Klang und Rhythmus des Klageverses!): da verrät er (mit dem nächsten, dem jambischen Verse), daß er auch gemein-menschliche Schadenfreude kennt![2])

---

1) V. 19—22 enthalten nicht drei, sondern nur zwei Momente, jedes mit *que* in zwei Sätze gegliedert: Reichtum und Schönheit; von Weisheit als drittem ist nicht die Rede (anders Kießling, Einl.), sondern wie Pythagoras ein geheimnisvoll wiedergeborener Euphorbos aus der troischen Zeit war, so ist der Nebenbuhler hier als ein pythagoreisch wiedergeborener schöner Nireus aus derselben Heldenzeit gedacht.

2) Man beachte V. 19 das Futurum *licebit,* wodurch *sis, fluat, fallant, vincas* gleichzeitig mit *maerebis* werden. Der Klagevers: V. 23.

Man vergleicht unsere Epode etwa auch mit dem fünften Gedicht des ersten Odenbuches '*Quis multa gracilis*'. Das Motiv sei dasselbe, sagt man.[1]) In der Tat prophezeit in beiden Fällen ein früherer Liebhaber dem jetzigen die künftige Treulosigkeit des Mädchens: im übrigen ist so ziemlich alles 'Motivische' verschiedenartig. Das Motiv sei aber, fügt man hinzu, für die Epode dem Ethos der Jamben angepaßt in dem unverkennbaren Spott (des früheren Liebhabers, meint man) über den Nebenbuhler. Aber in Wahrheit will im epodischen Gedicht der Sprecher erst künftig der gerechte Lacher sein, für jetzt redet er auch zum Nebenbuhler nur im pathetischen Ernst;[2]) dagegen spottet in der Ode der frühere Liebhaber deutlich genug schon da, wo er die Persönlichkeit des anderen charakterisiert, und ebenso da, wo er die künftige Enttäuschung desselben ausmalt. Und was das Ethos der Jamben betrifft, so vergesse man nicht, daß dieses hier mit dem Ethos der elegischen Hexameter irgendwie gemischt sein muß. Also ist wohl der Unterschied zwischen Ode und Epode, abgesehen von den Verschiedenheiten 'motivischer' Art, etwa der: im einfachen lyrischen Gedicht sind die Empfindungen eines enttäuschten, aber immer noch leise eifersüchtigen früheren Liebhabers direkt als solche vom Dichter dargestellt, ein reales Stück Leben, durch das Temperament des Dichters geschaut; dagegen stellt er in der komplizierteren epodischen, pythiambischen Dichtungsform vielmehr die Art und Weise dar, wie er und andere Lyriker, zumal Elegiker solche Empfindungen als Dichter aufzufassen und darzustellen pflegen, diese poetische Art Leben wieder durch sein, des Dichters Temperament in der Stimmung des Humoristen gesehen.[3])

Also — die elfte Epode zeigte uns im heiter-kläglichen Bild Persönlichkeit und Leben des ewig liebeschmachtenden Poeten der elegischen Lyrik; in der vierzehnten hörten wir

1) Kießling, Einl. z. Epod. 15.

2) Noch *ast* V. 24 ist feierlich (vgl. Kießling).

3) Daß Horaz später in den Episteln (II 2, 91 ff.) seine eigene Lyrik genau ebenso ironisch behandle wie die Elegie des literarisch anders gerichteten Properz, bemerkt Belling, Albius Tibullus S. 316.

diesen Poeten sich mit sophistischer Argumentation gegen anklagende Freunde verteidigen: jetzt in der fünfzehnten repräsentiert ein Flaccus diese Poeten mit ihrem heroischen und philosophischen Pathos, in das sie eine ganz gemeinmenschliche Schwachheit und Torheit drapieren.

Da Parodie das Parodierte als schon vorhanden voraussetzt und die kompliziertere Art Dichtung später zu sein pflegt als ihr Einfaches, könnte man vermuten, Horaz habe vor unserer Epode schon lyrische Gedichte verfaßt, wie das fünfte und das zwölfte des ersten Odenbuches (das zwölfte mit dem 'Mond inmitten der kleineren Himmelsfeuer'), und er habe in seiner literarischen Umgebung schon Liebeselegien kennen gelernt, wie manche seines Freundes Tibull. Das Pyrrhagedicht nun würde nach meiner chronologischen Annahme in die Zeit des sizilischen Krieges, die zwölfte Ode an den Schluß dieses Krieges fallen; die ersten Elegien Tibulls wird man näher an Actium rücken, und Horaz bezieht sich zum erstenmal auf Elegien Tibulls im dreiunddreißigsten Gedichte des ersten Odenbuches, einem Gedichte, das ich hier schon einmal mit dem actischen Kriege in Beziehung gebracht habe.[1]) Jedenfalls liegt auch für unsere Epode keinerlei Grund vor, sie deshalb möglichst früh anzusetzen, weil es 'Jamben' seien.

Das sechzehnte Gedicht: **Altera iam teritur.**

A. Rom, das von keinem äußeren Feinde hat bezwungen werden können, wird in den unaufhörlichen Bürgerkriegen vernichtet werden von uns, dem todgeweihten Geschlechte von Römern, zum hohnvollen, lästerlichen Triumph der Barbaren. (1—14.)

---

1) S. 75f. Zur Chronologie des Tibull mit Beziehung auf Horaz vgl. Belling, Tibullus S. 107f. 147f. 167f. 256. 257, 1. 404; Belling nimmt bei Gleichklängen der beiden Dichter gewöhnlich das Horazische als die Vorlage für Tibull, aber für Hor. c. I 31 und 32 setzt er, im Zusammenhang mit I 33, Beziehungen auf schon vorhandene Elegien Tibulls voraus (S. 167).

B. I. Retten kann sich vor dem Anblick dieser schmachvollen Not vielleicht wenigstens der edlere Teil von uns, wenn er sich kurz entschließt, wie die Phocäer, selber Herd und Heimat durch Flüche der Verwüstung zu weihen und mutig sofort mit den Stürmen über das Meer davon zu fahren, mit dem Schwur, dann unverdrossen heimzukehren, wenn Felsen das Meer versperrt haben, Italien verschwunden und die ganze Natur vollständig verkehrt ist. (15—40.)

II. Ja, uns Edleren sind als Zuflucht bestimmt ländliche Fluren im fernsten Weltmeer, die glückseligen Inseln,

wo der Ertrag des Erdbodens und der Herden niemals Arbeit, Sorge und Gefahr erfordert,

wo sogar Nässe und Hitze unter Jupiters Leitung niemals ihr richtiges Maß überschreiten,

wo niemals ein Schiff von Argonauten oder unkeusche kolchische Zauberei, nie mühselige phönizische und griechische Kauffahrtei oder Seefahrerei hingelangt ist,

wo niemals den Herden Seuche oder Sommerglut schadet. (41—62.)

C. Dorthin also kann, nach Jupiters ehemaligem Schicksalsschluß und meiner Offenbarung, jetzt aus der Verderbnis der Zeiten das Geschlecht der Frommen fliehen. (63—66.)

Im einleitenden Teil die prophetische Ankündigung von Roms Untergang; im Hauptteil die Offenbarung, für wen und auf welche Weise und wohin eine Flucht aus dem Bereiche dieser Katastrophe möglich sei; im abschließenden Teil die Bekräftigung, daß den Frommen eine Zuflucht dort bestimmt sei.

Die herrschende Meinung über dieses Gedicht sagt: es sei eine Elegie romantischer Sehnsucht nach einem glücklicheren Lande, gedichtet zur Zeit des perusinischen Bürgerkrieges. Was alles gegen diese Meinung spricht, ja schreit, habe ich anderswo ausgeführt und fasse ich hier nur kurz zusammen.[1])

1) Fleckeisens Jahrb. 1897 S. 73—80. Wegen der Datierung stimmen im wesentlichen miteinander überein Franke, Kießling, Gardthausen, Sudhaus, L. Müller, Norden u. a.; abweichend Belling, Tibullus S. 325, 1 und Cartault, Étude p. 27.

Es widerspricht allem Römersinn und -gefühl, auch dem sonst von Horaz bekundeten, daß Römer, und sogar der bessere Teil des Römervolkes, freiwillig ihre Heimat Rom verlassen, ja verfluchen sollen. Sodann: der altbekannte Schwur und Fluch der Phocäer erscheint sonderbar umgeändert, und im vorgeschlagenen Römerschwur ist die Unmöglichkeit einer Heimkehr bis zur komischen Karikatur übertrieben. Die Flucht wird teilweise mit Ausdrücken bezeichnet, welche den Eindruck des Unwürdigen oder des frivol Verwegenen machen. In der Tonart zeigt sich ein unvermittelter Übergang vom schweren Ernst zur lässigen Leichtigkeit da, wo der prophetische Sprecher seinen Vorschlag zur Flucht einleitet. Auffallend einseitig wird das Ziel der Flucht geschildert, fast ausschließlich negativ, und negiert werden nicht, wie nach dem einleitenden Teil zu erwarten wäre, Mängel des politischen Lebens, Unfrieden, Parteihaß und dergleichen, und es werden gewisse sozialmoralische Mängel nur in höchst sonderbarer Unterordnung unter die Interessen der Herdenzucht negiert: negiert wird vielmehr fast ausschließlich die gewöhnliche und naturnotwendige Arbeit und Sorge des landwirtschaftlichen Lebens. Rätselhaft ferner ist, wie sich im Verlauf des Gedichtes Charakter und Bestimmung der angeredeten Römer fast ins Gegenteil verkehren kann. Dreiunddreißigmal sodann erheben die hier völlig rein gebildeten jambischen Trimeter, als epodische Verse der dreiunddreißig Hexameter, Protest gegen eine wirkliche elegischromantische Stimmung.

Dagegen, daß das Gedicht im Jahre 40 v. Chr., vor Vergils vierter Ekloge, noch während des perusinischen Krieges oder bald nachher verfaßt sei, spricht mancherlei: so die metrische Meisterschaft und gewisse Beziehungen zu Vergils Georgica,[1] sodann gewisse Voraussetzungen der poetischen Situation. Was nämlich die letztere betrifft: im perusinischen Kriege wird Rom mit seiner nächsten Umgebung und wird Italien unmittelbar durch römisch-italische Legionen

1) Vgl. zu dem von mir a. a. O. Gesagten noch Belling a. O.; über die Georgica vgl. hier weiter unten.

und Veteranen bedrängt, die Hauptstadt von den Legionen der beiden italischen Parteien nacheinander besetzt; dagegen ein Eingreifen etwa des Marcus Antonius, als eines auswärtigen römischen Feindes Roms, erfolgt nicht, und ein solches Eingreifen würde sich jetzt, wie bald nachher tatsächlich, auf Flotte und Legionen stützen, und es würde damit nicht ein Sieg barbarischer Reitervölker, also auch nicht eine Verwüstung der Hauptstadt mit ihren nationalrömischen Heiligtümern angedroht sein. Ferner ist der perusinische Krieg zwar hauptsächlich durch die landwirtschaftliche Not Italiens bedingt, aber die Notleidenden sind vor allem kleine Landwirte, welche nicht über natürliche Kalamitäten jammern (solche Kalamitäten sind in unserer Epode vorausgesetzt), sondern über die gewaltsamen Expropriationen und Requisitionen seitens der Legionen und der Veteranen; also es sind italische Bauern, und für solche wäre eine Meerfahrt nach dem Ozean und Ansiedelung auf Inseln etwas Unerhörtes und völlig Unverständliches.[1])

Solche Widersprüche des Gedichtes habe ich durch eine Hypothese aufzuheben gesucht: ich ergänze diese hier und modifiziere sie, wo nötig. Das pythiambische Maß, nehme ich an, ist auch hier parodisch; wenn das kleinere erste Pythiambicum in leichterem Scherz allerlei private Elegik parodieren mag, wie in der vierzehnten und fünfzehnten Epode, dient hier das zweite, größere einer scharf pointierten, sarkastischen Parodie der politisch-sozialen Elegie; vor Horaz hat es auch als epigrammatisches Maß gedient. In der einleitenden Weissagung unserer Epode soll nun, denke ich, Rhythmus und Vortrag der Hexameter an das Pathos schreckhafter fatalistischer Weissagungen aus den letzten Zeiten erinnern, dazwischen sollen aber die außergewöhnlich raschen, scharfen Jamben, mit ihrem Rhythmus energischen und verständigen Eifers jenes Pathos immer geschäftig ergänzen und bestätigen: so erscheint das Pathos der Klage als etwas Alt-

1) Vgl. über den perusinischen Krieg Gardthausen, Augustus I[1] 188ff. 192ff. 197. 201. 212 u. a. Über das Verhältnis der Römer zum Meer vgl. m. Aufsatz a. O. S. 76 m. A. 6.

bekanntes, fast Konventionelles, das jetzt zu einem besondern praktischen Zweck verwendet werden soll. Demnächst der Fluchtgedanke des prophetischen Ratgebers: ich nehme an, er sei vom Dichter selber als unrömisch empfunden, seine Leser und Hörer sollen. die Flucht demgemäß ebenfalls als unrömisch, als selbstsüchtig, feig und würdelos statt als 'mannhaft', als Pietätlosigkeit statt als 'Pietät' empfinden. Hier kann beim Vortrag der Hexameter den Ton überlegener Reflexion und sicherer Weisheit bekommen, der Jambus jenen Ton verständig energischer Geschäftigkeit beibehalten: indem das beides stetig abwechselt, inhaltlich sich ergänzt, aber rhythmisch sich widerspricht, mag man stärker den Widerspruch spüren, in welchem Reflexion und Tätigkeitsdrang mit der Unwürdigkeit des weisen Vorschlages stehen. Weiterhin soll vom Bilde der glückseligen Inseln der Hörer oder Leser nicht etwa begeistert werden; vielmehr wird es ihn allmählich mit stiller Heiterkeit erfüllen, wenn im Anklang an bekannte schwungvolle Verheißungen einer überall verjüngten, paradiesisch verherrlichten Erde so bescheidene und bedenkliche Dinge versprochen werden. Nämlich um den Preis einer Meer- und Ozeanfahrt unter schlimmsten Winden werden einige Weltmeerinseln versprochen, wo man ein urväterlich bescheidenes Bauern- und Hirtenleben führen kann, nur ohne die bekannten landwirtschaftlichen Arbeiten, Sorgen und Nöte. Auch hier, scheint mir, läßt der stetige Rhythmenwechsel weder die pathetische Stimmung mächtig werden, noch den praktischen Eifer ungehemmt wirken: beiden gegenüber kann der Hörer des rhythmischen Vortrages die nötige Freiheit behalten, um den Widerspruch in der Sache heiter zu empfinden.

Absichtlich also würde der Dichter seinen Sprecher sich mit sich selber in Widerspruch setzen: der Mann tritt als Seher auf und redet, als ob er nicht sähe, er rät nicht etwa nur, das zu dulden, was er selber einen Greuel nennt, sondern es leichtherzig zu beschleunigen, er erklärt feierlich erst seine Zuhörer, eben das Volk von Rom, und sich dazu für Frevler an der göttlichen Ordnung, für ein verfluchtes, todgeweihtes Geschlecht und ist dann wieder fröhlich sicher,

daß er und sie, wenn sie nur wollen, dem Untergang entfliehen können und teilweise sogar als ein Geschlecht der Frommen das ihnen längst bestimmte Land der Glückseligkeit in Besitz nehmen dürfen. Dabei läßt der Dichter seinen Sprecher voraussetzen, daß sein zuhörendes römisches Volk alle diese Sprünge mitmache, also sich bald gottverflucht, bald gottgesegnet fühle, über endlosen Bürgerkrieg jammere, aber nicht daran denke, selber ihn zu enden, über Barbarenfrevel fromm erschaudere und vor den Barbaren eiligst ausreiße, für ein natürlicheres, kulturfreies Leben in der Ferne schwärme, aber hauptsächlich wegen der naturnotwendigen Arbeit und Sorge in der Heimat. Und doch redet der Mann zu den Römern Roms, deren 'besserer Teil' sich in der Wirklichkeit gern als Vertreter des echten Römertums und als Träger römischer Pietät rühmen läßt.

Jedenfalls wäre danach der Dichter mit dem Sprecher nicht identisch, ebensowenig die Hörer des Dichters mit den Zuhörern des Ratgebers — ähnlich wie z. B. Shakespeare nicht identisch ist mit seinem Marc Anton und Shakespeares Theaterpublikum nicht identisch mit dem Volk auf der Bühne, das dem Redner Antonius zuhört. Fragen könnte man immerhin noch, ob Horaz den prophetischen Ratgeber unbewußt sich selber widersprechen lasse und also als Dichter mit beiden, Römerversammlung und Redner, ein überlegenes Spiel treibe, oder ob der Dichter seinen Redner bewußt höhnen lasse. Einfacher scheint das zweite: das poetische Ich ist zwar nicht Horaz in Person (wie käme er dazu, in der Situation einer Volksversammlung, in der Stellung eines öffentlichen Ratgebers und mit der Eigenschaft eines Sehers aufzutreten?), aber im Sinne des Horaz würde das Ich die widerspruchsvoll fatalistische Empfindungs- und Denkweise seiner versammelten Zuhörer bewußt mit sarkastischer Ironie behandeln.

Als Zeit habe ich die des actischen Krieges bis zum Tode des Antonius und der Kleopatra vermutet, weil dazu allerdings die Situation in unserem Gedichte paßt. Der actische Krieg wird ja offiziell, wie nach poetischer Darstellung bei Horaz und Genossen, gegen das Barbarentum

geführt; die Reitervölker Asiens gehören hier tatsächlich oder nominell zur Landmacht der Gegner Italiens und Roms; den heiligen Stätten Roms rüstet Kleopatra wahnwitzige Zertrümmerung, über dem Bürgerzwist Roms zerstören der Daker und der Äthiope beinahe die Stadt.[1]) Vor und nach Actium macht die Haltung der Hauptstadt, insbesondere des senatorischen Adels dem Mäcenas besondere Schwierigkeiten; auch nach Actium hört das Frondieren und Konspirieren in Kreisen der Nobilität nicht auf, und genährt wird dasselbe durch die bedenkliche Verzögerung des letzten Entscheides im Orient und der Rückkehr Cäsars.

Aber auch ein agrarischer Notstand besonderer Art macht diese Zeit gerade für Rom und Italien bedeutsam. Bezeichnend ist, daß bei der Rückkehr Octavians im Sommer 29, noch unterwegs zwischen Neapel und Rom, Vergil von Mäcenas dem Alleinherrscher vorgestellt wird und diesem seine soeben vollendete Dichtung über den Landbau vorlesen darf. Gerade Mäcenas, dem Italien und Rom während dieser Jahre anvertraut ist, regt den Dichter der Georgica an und drängt ihn etwa auch; es ist nachher Mäcenas' und Cäsars angelegentliche praktische Sorge, den Landbau Italiens wieder zu heben und den Zudrang einer früher landwirtschaftlichen Bevölkerung von der Hauptstadt abzuwehren. Wenn es dann zu den Reformplänen des Kaisers gehört, die Kornspenden in Rom abzuschaffen, so soll damit bei den kleineren Bauern der Abneigung gegen die Mühe und Sorge der Landarbeit entgegengewirkt werden;[2]) wenn hinwiederum bald nach Actium Mäcenas sich so lebhaft für die Georgica Vergils interessiert und sogar Octavian für Dichter und Dichtung mitten in drängenden politischen Geschäften Zeit und Interesse hat, so erhoffen wohl die beiden Staatsmänner gerade von der Dichtung einen Einfluß auf die Gebildeten unter den Grundbesitzern, also die Reicheren und Vornehmeren. Gerade die Großgrundbesitzer, also vor allem jene nämlichen senatorischen Römer, die politisch dem neuen Regiment am

---

1) Vgl. Gardthausen. — Hor. c. I 37, 5 ff. III 6, 13 ff.
2) Vgl. Gardthausen I 2, 588.

meisten Widerstand leisten, sind es eben auch, welche über die Kalamitäten zuvielen Regens und zuvieler Hitze in Italien klagen: das hören wir aus den horazischen Römeroden, in welchen die Stimmungen und Empfindungen der politischen und sozialen Reformkämpfe ihren poetischen Widerhall finden;[1]) ebenso sagt noch Columella, der Verehrer von Vergils Georgica, daß nach den Klagen gerade der vornehmsten Männer der römischen Bürgerschaft das Klima Italiens schon seit langer Zeit sich verschlechtert habe und dem Ackerbau verderblich geworden sei, und dabei findet der sachverständige Schriftsteller, der eigentliche Grund dieses Verderbens liege in der Abneigung und Entwöhnung jener vornehmen Grundbesitzer, selber auf ihren Gütern zu leben.[2]) Nach alledem haben wir das Recht zu der Annahme: um und nach 31 v. Chr., als der Bürgerkrieg offen oder verborgen noch dauerte und anderseits die Aufmerksamkeit des Mäcenaskreises auf die Unzufriedenheit und die agrarischen Klagen jenes 'besseren Teiles' von Rom sich richtete, da sei die Lage der Dinge eine der Situation der Epode entsprechende gewesen.

Allerdings ist diese agrarische Klage schon älter. So spricht auch Lucrez schon davon, daß das Erdreich seine Zeugekraft verloren habe und deshalb der Landmann mit Recht über den geringen Ertrag seiner Arbeit seufze, und man gebe der Gottlosigkeit des Zeitalters schuld — dies mit Unrecht, meint Lucrez, weil die Natur der Welt daran schuld sei.[3]) Wie stark man in den Jahren gleich nach Cäsars Tod (als auch die Sonne ihre alte Leuchtkraft verlor) das Schwinden der Naturkraft, die Alterschwachheit der Erde und infolgedessen die Erfolglosigkeit der ländlichen Arbeit, aber im Zusammenhang mit menschlicher Schuld und göttlicher Ungnade empfand, das zeigt Vergils vierte Ekloge: aus dem Gefühl des Elendes heraus wird die Verjüngung der ganzen Erde und ihrer Kräfte in Tier- und Pflanzenwelt ersehnt

1) Hor. c. III 1, 25 ff., wozu Kießling; über den inneren Zusammenhang der Gedanken des Gedichtes unter sich und mit der Zeit vgl. Horazstudien 185 ff. (191. 194).

2) Columella de re rustica, praef.

3) Lucr. de r. n. II 1144 ff. 1164 ff.

und sehnsüchtig von einem Götterkinde bakchischer Natur erhofft.[1]) Aber die tröstenden Antworten auf die Klage, die Erfüllung des religiös idealisierenden Hoffens durch geschichtliche Realitäten kann man von Actium an datieren. Bald nach dem Ende des Bürgerkrieges im Osten fangen die Griechen des Ostens an, in Cäsar den Gott zu verehren, welcher den Weltfrieden und damit eben auch den Erdsegen wiederbringt;[2]) ja später, als der Weltfriede andauert, ist den griechischen Asiaten Augustus von der göttlichen großen Natur selber geboren, nachdem sie ihn lange in ihrem Schoß getragen, und mit ihm ist der Erde auch wieder ihre ursprüngliche, göttliche Fruchtbarkeit gegeben.[3]) Insbesondere für Italien erfolgt die Antwort auf jene Klage eben in Vergils Georgica, zur Zeit, 'wo Cäsar am Euphrat seine Blitze schleudert, den Inder von Rom abwehrt, die Völker des Morgenlandes friedlich ordnet und nach der Heimkehr vielleicht als Gott das Amt übernehmen will, den Fruchtsegen des Erdreiches zu schaffen und die Gewalten der Luft zu beherrschen' — also um 30/29. Zu der Zeit verkündet also Vergil, gerade Italien sei ein Land dauernden Frühlings und milden Winters, von den alten Göttern des Erd- und Herdensegens gesegnet mit der Fülle ihrer Gaben, und der Landwirt sei in diesem Lande, fern vom Waffenkampf der Bürgerzwietracht, glücklich bei seiner Arbeit und Sorge durch die volle Gerechtigkeit des Erdbodens, wenn der Landbebauer nur erst sein besonderes Glück kennen wollte.[4]) In dieselbe Zeit nun, in welcher Vergil ernst und schwungvoll die alte Römerheimat Italien rechtfertigt, würde unsere horazische Epode passen: auf die widerspruchsvollen, müßigen und falsch-frommen Klagen eines

1) Vgl. Fleckeisens Jahrb. 1876 S. 69ff. Bakchischer Charakter dieser Weissagung ist seither mehrfach von anderer Seite, z. B. von französischen Gelehrten, angenommen worden; auch der eigentümliche vergilische Ausdruck *Jovis incrementum* deckt sich merkwürdig mit dem sophokleischen *Διὸς γένεθλον*, von Bakchos (Antig. 1149).

2) Gardthausen I 1, 466ff. II 1, 252ff.

3) Vgl. Mommsen und Wilamowitz in d. Mitteilungen des K. D. archäolog. Instituts zu Athen 1899 (XXIV) S. 288ff.

4) Georg. I 24ff. 41. II 136ff. 170ff. 458ff. 516ff. IV 559ff.

gewissen Römertums, Klagen über den Bürgerkrieg und den Untergang Roms und Niedergang Italiens, würde die passende sarkastische Antwort gegeben.

Es erinnern ja auch manche einzelnen Wendungen und Züge der Epode auffällig an die Georgica, insbesondere an das dritte Buch.[1]) Abgeschlossen ist dieses dritte Buch erst nach der Eroberung von Ägypten; aber deswegen unsere Epode so spät anzusetzen, ist nicht nötig; noch weniger braucht sie solcher Anklänge wegen erst nach der Veröffentlichung der Georgica gedichtet zu sein.[2]) Es wird doch einerseits in der Epode poetisch vorausgesetzt, der Bürgerkrieg dauere irgendwo und irgendwie tatsächlich noch fort und könne in nächster Zeit noch eine Vernichtung Roms mit Hilfe barbarischer Reitervölker herbeiführen. Und anderseits hat man eine nähere zeitliche Verbindung unserer Epode mit den Römeroden nur dadurch herstellen können, daß man beide Arten Gedichte wieder allegorisierend erklärt.[3])

Ich halte also unsere Epode für eine wirkliche Epode wie in der Form so dem Inhalt nach, für eine politische Elegie ironischer, sarkastischer, parodistischer Art, gedichtet um die Zeit, wo Vergil sein hohes Lied ländlicher Arbeitsfreude zu Ende führte.

---

1) Bestimmtere Anklänge: Epod. 16, 49: Georg. III 309. 316. 317. (Buc. 3, 30); Ep. 47f.: G. III 529; Ep. 51: III 537ff. (worüber bei Fleckeisen 1897 S. 76); 52: III 416 ff. 544f. (bei Fleckeisen a. O.; vgl. G. I 153f.; man hat an Mißverständnis einer griechischen Vorlage gedacht, ohne Not, wenn spöttische Hyperbel vorliegen kann); Ep. 61f.: G. III 440ff. 469. 472. 478ff. — Die Anklänge der Epode an die vierte Ekloge können an sich alle ebensogut Erinnerungen des Horaz an die Motive und Töne früherer vergilischer Dichtung sein als umgekehrt (vgl. Belling a. O. 325); gibt man den parodistischen Ton bei Horaz zu, so muß Horaz der spätere sein.

2) Wie Belling a. O. 325, 1 vgl. 221 ansetzt. Vgl. oben S. 14, 1. 16.

3) Wie Belling 324f. Auch Mommsen allegorisiert in den Römeroden ohne Not und sehr zum Schaden der 'eigentlichen Poesie'.

Siebzehntes Gedicht: **Jam iam efficaci.**

— **A.** Besiegt von Zauberwissen flehe ich im Namen aller Zaubermächte um Gnade: (1—5)

B. So löse mich gnädig von deinem Zauberbann, Canidia, (6. 7)

I. um der Gnade willen, zu welcher einst ein schwergekränkter Held sogar seinen schlimmsten Feinden gegenüber und eine große Zauberin gegenüber dem armen, in Borstenvieh verwandelten Schiffsvolk des Odysseus sich erweichen ließ; (8—18)

II. um all meiner schweren Bußen willen, welche ich bisher schon dir, der Vielgeliebten alles Schiffervolkes, gebüßt habe durch diesen kläglichen Zerfall von Kraft und Gesundheit und durch die zerknirschte Anerkennung deines Zaubers, zu der ich durch Schaden gezwungen bin; Bußen, welche ich im gegenwärtigen Augenblick büße in der höllischen Glut, die aus deiner kolchischen Zauberküche stammend mich zu Asche brennen soll; Bußen, welche ich künftig auf dein Verlangen büßen will in Sühnopfern, sei's mit Hekatomben, sei's mit leicht täuschender Dichtung, die dich und deine keusche Tugend unsterblich machen soll. (19—29—35—41.)

C. Ja, wie dem Sänger, welcher Helena gelästert hatte, beleidigte Götter erweicht das Licht seiner Augen wiedergaben, so gib du mir die Freiheit meines Geistes wieder, so wahr ich über deine Herkunft und deinen Beruf, deinen Charakter und deine Mutterschaft jetzt genau das Gegenteil von meinen früheren Lästerungen bezeuge. (42—52.)

— **A.** Nein, gegen deine Bitten bin ich tauber als eine Felsenklippe. (53—55.)

B.

I. Nicht ungestraft sollst du das Heilige gelästert und unberufen mich in der Stadt verschrieen haben, und es soll dir nicht etwa gar zugute kommen, daß du gegen mich andere Zauberinnen zu Hilfe gerufen hast. (56—61.)

II. Nein, um so länger sollst du dein elendes Dasein unter immer neuer Pein hinschleppen, vergeblich nach Ruhe dich sehnend gleich den Frevlern in der Unterwelt und vergeblich freiwilligen Tod suchend,

und um so höhnischer will ich dich hetzen und vor meiner triumphierenden Verwegenheit die ganze Erde sich beugen lassen. (62—73—75.)

C. Nein, deinetwegen soll die Macht meiner Kunst nicht schmählich untergehen. (76—81.)

Das Gedicht ist eins der unklarsten für das poetische Verständnis. Und es ist dadurch nicht klarer geworden, daß man die Bedeutung der metrischen Form auch hier mißachtet hat, die Absicht persönlicher Invektive wieder als selbstverständlich vorausgesetzt, den persönlichen Glauben des Horaz gegenüber der Zauberei zu früh in die Debatte gezogen und dieses Canidiagedicht allzu eilig mit den anderen Canidiagedichten hat in Zusammenhang und Einklang bringen wollen. Statt dessen gilt es, vor allem unsere Epode aus sich selber, ihrer Form und ihrem Inhalte, zu erklären.

Es gibt unter den horazischen Epoden keine, die in der Form dramatischer wäre. Jambische Trimeter, mit denselben rhythmischen Variationen und derselben gleichmäßigen Aufeinanderfolge wie im tragischen Dialog. Zwei Sprecher, unmittelbar mit direkter Rede einsetzend, eine Rede und eine Gegenrede, wie in einer typisch einfachen dramatischen Szene. Entsprechend der allgemeine Inhalt ein dramatischer Kampf: einerseits ein leidenschaftlich flehendes Verlangen, von der anderen Seite eine leidenschaftlich triumphierende Zurückweisung des Flehens; die Art des Kampfes tragisch, sofern es sich um hohe Lebensgüter und einen Furcht und Mitleid erregenden Entscheid handelt. An die Tragödie gemahnt auch Sprache und Dialektik; speziell aus dem Stoffgebiet der Tragödie, der griechischen Heldensage, stammen die vielen Präzedenzfälle, auf welche sich beide Parteien berufen. Schon dieser besonders stark ausgeprägte dramatische Charakter des Gedichtes sollte uns hindern, den gnadeflehenden ersten Sprecher mit dem Verfasser einfach zu identifizieren. Der Dramatiker schafft Typen, sagt Hebbel — mit Recht, wenn mit Vorsicht verstanden.

Zwar ist der Flehende ebenfalls Dichter, indessen nur eben ein Dichter wie Horaz, mit einzelnen Zügen von dessen

Persönlichkeit, dagegen nicht Horaz in Person. Da er ein Loblied, das zur Laute zu singen wäre, auf eine Frau komponieren kann, erscheint auch er, der Flehende, als Lyriker, und gerade von Horaz haben wir ein lyrisches Gedicht, in welchem der Sprecher reumütig den Hohn widerruft, den er aus Zorneswut in Jamben gegen ein Mädchen ausgesprochen habe; aber eine Laute, welche so willfährig lügt, daß sie ein gestern verlästertes Weib heute, nur der Angst wegen, zum himmlischen Bilde der Weiblichkeit verklärt, ist doch wiederum nicht die horazische Laute. Gewiß ist es in Erinnerung an horazische Satire oder Jambik gesagt, daß der Flehende gewisse Zauberakte an die Öffentlichkeit und den Namen der Zauberin in aller Leute Mund gebracht habe; aber Horaz hat wiederum nirgends, soweit wir sehen, orgiastischen Mysteriendienst verraten und verhöhnt, wie unser Sprecher. Es sind also gewisse Züge des wirklichen Dichters verstärkt und nach einer Seite übertrieben oder verzerrt. Ebenfalls die einseitige Übertreibung einer Wirklichkeit ist es, wenn hier die persönliche Beschimpfung, wie die persönliche Verherrlichung, geradezu als der Zweck eines Poeten erscheint, während sie bei Horaz nach unseren bisherigen Darlegungen höchstens als Nebenwirkung eintreten mag.[1])

Doch die stärkste Verallgemeinerung gegebener Einzelzüge und die höchste Idealisierung ist folgende. Nach dem Allgemeinbild, wie es in den Bitten und in der Abweisung sich darstellt, hat unser Mann den Kampf geführt gegen eine allmächtige, neue, fremde, infernalische Zauberreligion mit ihren Mysterien und ihrer Propaganda; in diesem Kampfe hat er die einflußreichste Priesterin und Prophetin dieses Zauberglaubens persönlich angegriffen, in ihrem persönlichen und ihrem Frauencharakter schonungslos beschimpft und sie in der Ausübung ihrer Wissenschaft und Kunst dem öffentlichen Gelächter Roms preisgegeben; er hat aber auch alten, einheimischen Zauber um schweres Geld gegen die neue

1) Auch in den Satiren ist es zunächst als satirisch-poetisches Motiv zu verstehen, wenn Horaz die persönliche Aggressivität auch als Zweck rechtfertigt.

Magie aufgeboten und zwar nicht ohne Erfolge;[1]) und noch gefährlicher: er hat bis jetzt unter den schwersten Leiden, mit denen seine mächtige Gegnerin ihn hat züchtigen und unterwerfen wollen, ihr Trotz geboten und alle Wirksamkeit ihrer Kunst an seiner Person geleugnet, so daß an ihm das ganze Ansehen der Zauberpriesterin und der Triumph ihrer Religion zuschanden zu werden drohte. Jetzt endlich bricht er, von Höllenpein am Leibe und von Wahnsinn im Geiste zerrüttet, besiegt zusammen, und er schreit um Gnade im Namen alles dessen, was in jener Religion besonders heilig ist. Allein die Zauberpriesterin weiß, was dieser Gegner für sie und ihre Sache bedeutet: er soll deshalb zur Strafe nicht etwa bloß sterben, sondern durch ein entsetzliches Weiterleben und Nichtsterbenkönnen ihren Triumph und die Macht ihrer Zauberkunst über die ganze Erde hin verkünden. So ist aus dem, was etwa der wirkliche Horaz als Mensch und Bürger im Leben geurteilt, empfunden und gewollt und als Dichter poetisch gesehen und dargestellt hat, hier gleichsam die tragische Katastrophe eines Lebenskampfes herausgestaltet.

Freilich eine komische Tragik! Während der Unterliegende in allen Tönen tragischen Stiles um Erbarmen fleht, sagt er der Siegerin die allerärgsten Malicen: er redet sie an als die Vielgeliebte von Seeleuten und Händlern und nennt sie eine wahre Zauberküche, läßt deutlich hören, daß ihr

---

1) Ich lese mit der Überlieferung *proderit*, setze aber hinter *quid* ein Fragezeichen: 'wie? am Ende gar zugute kommen soll es dir . . . ? im Gegenteil; aber wenn du deshalb etwa selber dir schnellen Tod wünschest, so sollst du langsamer, als du wünschest, dein Schicksal erfüllen'. Die Frage '*quid proderit*', wie sie z. B. Kießling annimmt, paßt im Tone nicht recht zu der vorhergehenden Frage des höhnischen Staunens '*ut tu riseris* . . . *et* . . *ut impleris?*' der Wechsel des Tones wäre für zwei unverbunden aufeinander folgende Fragen jäh unvermittelt; *ditasse* . . auf Gegenzauber und *velociusve* . . auf Selbstmordversuch zu beziehen, ist bei der engen Verbindung der beiden Motive schwierig, zudem ist *velocius* sachlich genau genommen ein Widerspruch; an Selbstmordwünsche kann man eigentlich erst nach den Worten *tardiora votis fata* denken. Bei unserer Auffassung kann man bei *Paelignas anus ditasse* und *velocius toxicum* an frühere Fälle denken, wie den Fall, welcher in Epod. 5, 71 f. 75 f. angenommen ist.

Lob auf seiner Laute eine Lüge sein würde, und wo er dann sofort im einzelnen widerruft, wird teils wegen eigenartig negativer Form, teils wegen merkwürdiger neuer Details, wenigstens beim Hörer des Gedichtes der Eindruck der sein: das Widerrufene sei eigentlich die Wahrheit. Und so hochtragisch Canidia, im Namen des Rechtes und mit Berufung auf Jupiters Weltordnung, das Strafgericht ankündigt — es wirkt doch komisch, wenn sie einen Spott auf das kaum bekannte, barbarisch anmutende Winkelmysterium der 'freien Liebe' behandelt wie eine Entweihung etwa der weltbekannten, hochheiligen Eleusinien, und wenn sie ihre Eifersucht gegenüber den konkurrierenden alten Pälignerweibern verrät. Vollends komisch ist ihre Idee, daß sie auf den Schultern des unglücklichen Gegners sitzend einen Triumphritt über die ganze Erde machen werde! so sitzen ja etwa ausgelassene bakchische Weiber, nach griechischen Bildwerken, rittlings auf den Schultern alter Satyrn[1]), oder es setzt sich eine russische Hexe einem sinnlichen Egoisten, welcher ein Philosoph genannt wird, auf die Achseln![2]) Und schließlich, dünkt mich, enthält die Schlußfrage 'oder soll ich, statt durch dich meinen Triumph vollständig und weltbekannt zu machen, etwa deinetwegen den Tod meiner Kunst beweinen?' — diese Frage, so hochmütig sie klingen kann, enthält doch das bedenkliche Zugeständnis: selbst die schweren bisherigen Leiden und ein baldiger gewaltsamer Tod des Gegners würden nicht genügen, Ansehen und Einfluß ihrer Person und ihrer Zauberreligion wiederherzustellen.[3])

Sind die sprechenden Personen nach der Absicht des Dichters sich dieser komisch wirkenden Widersprüche bewußt? — Canidia offenbar nicht; umgekehrt müßte allerdings der Gegner mit bewußter, maliziösester Ironie dann sprechen,

---

1) Eugen Petersen, Mitt. d. K. D. Archäol. Inst., Rom, 1891, Bd. VI S. 274. 275, bringt unsere Horazstelle in Verbindung mit der bakchischen Unsitte.

2) Gogol, Der König der Erdgeister. — Das poetische Spottwappen für einen 'blamierten' französischen Ritter zeigt ihn 'geritten von einer Demoiselle', Archiv f. d. Stud. d. Neueren Spr. 1903 (111. Bd.) S. 336.

3) Ähnlich ist die Schlußfrage von Epod. 6.

wenn er mit Horaz einfach identisch wäre. Dann würde aber auch alles übrige bei ihm bewußte Ironie sein müssen, seine Absicht Gnade zu erflehen, seine leibliche und geistige Zerrüttung usw. Allein auf längere Strecken finden sich keinerlei Merkmale, welche die Ironie für irgend jemand deutlich machen könnten; und wenn Ironie den Zweck hat, eine eigentliche Meinung durch die Form des Gegenteils scharf oder scherzhaft eindrücklich zu machen, so würde hier unklar bleiben, ob und an wem dieser Zweck erreicht werden könne.

Nehmen wir lieber an, der Gegner Canidias sei eine freie dramatische Metamorphose des Horaz ins Komisch-Tragische: dann mag der höher stehende Dichter dieses Ich notgedrungen ernsthaft flehen und jammern und dabei unbewußt höhnen lassen. Ich erinnere daran, daß Horaz in der fünften Epode den römischen Knaben unsere nämliche Zauberin angstvoll anflehen läßt mit einem Appell an ihre Mutterschaft, welcher im Sinne des Dichters ein Hohn ist.[1]) Auch an das Gebet Franz Moors in den 'Räubern' darf man denken: wenn denn Schiller als Tragiker uns den Gottesleugner vorführt, wie derselbe in elendester Todesangst seinem Diener 'in Teufels Namen' befiehlt, zu Gott zu beten, und dann selber den Herrgott um Gnade anfleht mit Gründen, welche wider Willen eine schauerlich-lächerliche Zweckwidrigkeit und tolle Blasphemie sind, so mag als komischer Tragiker uns Horaz einen Canidialeugner vorführen, wie dieser mit der lächerlichen Naivität gemein-menschlicher Angst Canidia beleidigt, indem er sie anerkennt und anfleht.

In der Macht des Vortrages läge es, im Sinne des über den Personen stehenden Dichters alles, auch was nicht deutlich komisch ist, als Parodie des tragischen Pathos wirken zu lassen. So mag zunächst das Motiv von den borstigen Schweinen Circes, das in sehr ernsthaftem Ausdruck gegeben ist, dann die unfreiwillig respektwidrige Anrede an die Vielgeliebte der Seeleute auf uns wider Willen des Sprechers stark erheiternd wirken: dann sind wir schon frei genug

1) Vgl. S. 36 m. A. 1.

disponiert, um die fürchterlichen Leibes- und Seelenqualen des Klagenden nicht eben tragisch zu nehmen; insbesondere werden wir es ihm nicht nachglauben, das habe 'mit ihrem Singen' und mit ihrem Zauberhaspel Canidia getan. Vollends entlastet von der tragischen Schwere fühlen wir uns, wenn zu dem Pathos, womit die hohe Zaubermacht anerkannt wird, in Kontrast tritt diese gering-menschliche Neigung, in der Not faustdick zu lügen, und diese naiv vorausgesetzte Gemeinheit, mit welcher die große Zauberin die Lügenkomplimente annehmen soll. Jetzt, nach dieser Charakteristik Canidias und mit Hilfe von Äußerungen, mit denen Canidia in ihrer eigenen Gegenrede ihre allzu menschliche Persönlichkeit offenbart, sind wir schließlich imstande, auch ihre tragische Erhabenheit heiter zu empfinden, als eine lächerliche Frechheit, welche gegenüber der Feigheit der Gegner als eine Art komischer Schicksalsnotwendigkeit wirkt.

Hier läge denn auch ein künstlerischer Zweck für unsere Epode vor. Denn kein Kunstzweck wäre es, das wirkliche Treiben Canidias 'an den Pranger zu stellen' und dergleichen; nicht einmal praktisch zweckmäßig wäre das in dieser Form. Statt dessen sagen wir: Horaz will den Mißerfolg gewisser aktueller Lebenskämpfe, in denen er selber mitgestritten hat, in der Form der Parodie einer tragischen Katastrophe mit humorvoller Ironie darstellen. Angeregt mag er dazu sein — einmal durch dieselben Zeitempfindungen und Lebenskämpfe, die uns im Bilde der fünften Epode ausgestaltet schienen, sodann durch besondere neue. Denkbar wäre: Horaz sei krank gewesen, körperlich und gemütlich gedrückt, habe schwerer als sonst an Mißgunst und Anfeindung getragen, habe rasches Altwerden verspürt, graues Haar bekommen, habe an den Tod gedacht; er selber habe vielleicht mit dem Gedanken gespielt, oder seine Freunde hätten ihn damit geneckt: das alles sei 'Canidias' Strafe, es sei Zeit zu Kreuze zu kriechen usw. Ferner könnten Erlebnisse in der Wirklichkeit eingetreten sein, die in irgendeiner Weise dem Canidiawesen oder doch dem realen Kampf von Horaz und Genossen ein Ziel gesetzt hätten.

Beim fünften Gedicht haben wir das Canidiawesen mit der Kleopatragefahr in Beziehung gesetzt: also könnte z. B. das Ende des äußern und des innern Bürgerkrieges, die sichere Erwartung von Cäsars Heimkehr auch jenem Kampfe des horazischen Kreises in Rom ein äußeres Ende gemacht haben. Dazu stimmt für mich etwas anderes. Auffallend ist, wie gerade im zweiten Odenbuche die lyrischen Nachklänge von Krankheit, gemütlicher Depression, Alters- und Todesgedanken häufig und deutlich sind; dieses Buch aber denke ich mir, auf besondere Indizien hin, in jener Zwischenzeit entstanden, die zwischen der Eroberung Ägyptens und dem Beginn der römischen Reformen des Augustus liegt.[1]) Wenn also inhaltlich unsere Epode, mit der tragikomischen Waffenstreckung eines spottenden Kämpfers, wohlgeeignet ist, den ganzen Jambenkampf abzuschließen, so kann sie auch zeitlich den Schluß der Reihe bilden und noch etwas später gedichtet sein als das sechzehnte Gedicht, in welchem der Bürgerkrieg wenigstens in der Ferne noch fortdauernd gedacht schien.

Erstes Gedicht: **Ibis Liburnis.**

A. So willst du also wirklich in die gefährliche Seeschlacht mitgehen, um Cäsars Gefahr persönlich zu teilen. (1—4.)

B.

I. Dann kann doch wiederum ich nicht auf Befehl ohne dich daheim bleiben; nein, wie ein Held will ich in alle Schrecken und Fernen der Welt mit dir hinausziehen. (5—14.)

II. 1. Freilich, helfen kann ein so schlechter Kriegsmann wie ich dir nichts, aber doch weniger um dich mich ängstigen werde ich, wenn ich wie die brütende Vogelmutter bei dir sitze; (15—22)

1) Das einzige Hindernis für diese Annahme, c. II 4, 23 f., fällt weg, wenn man *trepidare* mit Infinitiv nach dem Sprachgebrauch erklärt: 'unruhig, ängstlich zögern etwas zu tun'. In c. II 9, 19 lese ich schon aus anderen Gründen *augusti* st. *Augusti*.

2. sogar mit Freuden will ich diesen und jede Art Kriegsdienst tun in der Aussicht darauf, daß du es günstig aufnimmst, aber nicht etwa in der Absicht, dafür stolzen Grundbesitz oder großartige Weidewirtschaft oder auch eine herrlich gelegene Villa zu bekommen; (23—30)
3. nein, da ich ja durch dich bereits ein reicher Mann bin, werde ich auch gewiß nicht im Kriege Beute machen und durch diese am Ende zum Geizhals oder zum Verschwender werden. (31—34.)

[C.]

Im einleitenden Teil stellt der Sprecher die Voraussetzung fest, die ihn zu einem Entscheide zwingt; im Hauptteil gelangt er zunächst zu einem mutigen Entscheid, und diesen verteidigt er dann nach drei Seiten: gegen einen praktischen Einwand, eine moralische Verdächtigung und eine moralische Befürchtung; der Ausklang des Hauptteiles hat zugleich als Finale zu wirken.

Man versteht das Gedicht so: es sei verfaßt vor der Schlacht bei Actium; Anlaß sei gewesen eine in Aussicht stehende Teilnahme des Mäcenas am Seekriege; Zweck des Horaz sei gewesen, durch das Gedicht gegen sein eigenes Daheimbleiben ernstlich zu remonstrieren, oder besorgt Abschied damit vom Freunde zu nehmen, oder in dieser Form dem Freunde die wärmste innere Teilnahme zu bezeigen.[1]) Aber gegen diese Art Auffassung spricht alles, kurzgefaßt folgendes. Mäcenas ist tatsächlich in Rom geblieben, auch eine projektierte Teilnahme am Krieg ist geschichtlich unbekannt.[2]) Sodann sind die angenommenen Zwecke des horazischen Gedichtes alle von praktischer, aber nicht von poeti-

---

1) Vgl. diese Variationen der Auffassung bei den Erklärern der Epoden, z. B. Kießling, Orelli-Hirschfelder, Nauck-Weißenfels, L. Müller (1901), bei Oesterlen, Komik und Humor bei Horaz I 102; Friedrich, Q. Horatius Flaccus S. 27 f.; Gardthausen, Augustus I 1,365; Cartault, Étude sur les satires p. 29.

2) Vgl. m. Bemerkungen zu Epode 9; Gardthausen, Augustus I 1, 365 mit Anm. 37 (II 1, 188); Rühl, Jahresber. d. philolog. Vereins 1903 S. 37; Vollbrecht, Mäcenas S. 15 f.

scher Art. Für den einzelnen praktischen Zweck sind wiederum die Mittel unpraktisch, und für einen ernsthaften Zweck sind sie zuwenig ernsthaft. Der durchaus ernsthafte Stoff ferner steht in rätselhaftem Widerspruch mit der jambisch-epodischen Form. Und gerade an der Spitze eines Jamben- und Epodenbuches würde man vollends etwas Jambischeres erwarten.

Insbesondere also wären hier praktische Zwecke mit sehr unpraktischen Mitteln angestrebt. Dieses Mitfahrenwollen, dies Abschiednehmen, die Bezeigung der Teilnahme u. dgl. würde doch ein normaler Mensch im wirklichen Leben in mündlicher oder brieflicher Prosa abmachen. Und die einzelnen Motive! 'Wenn du mit Cäsar gehst, muß ich mit dir gehen' ist liebenswürdig, aber praktisch genommen nur Sophisterei; ominös wäre es, ernsthaft vom Tod des Mäcenas zu reden angesichts wirklicher Lebensgefahr; zum mindesten überraschend lautet es: 'wenn du nach Actium gehst, gehe ich mit dir über Alpen und Kaukasus oder nach Gades.' Ferner: 'die Gefahr einer Seeschlacht, zwischen feindlichen Schiffskolossen, zu vergleichen mit dem Herankriechen von Schlangen gegen ein Vogelnest, die schwächliche eigene Person zu parallelisieren mit der Vogelmutter und den anscheinend kriegstüchtigeren Mäcenas mit unflüggen Vogeljungen ist eigentlich verkehrt. Gesetzt, Horaz wolle tatsächlich hier einen praktischen Entscheid (daß er daheim bleiben solle) rückgängig machen, oder es sei der Zweck der Epode, dem Freunde persönlich die 'innige' Hingebung zu bezeigen, warum dann nicht ein anderer Schluß des Gedichtes? als Schluß vielmehr diese fast verdächtig lange und gegenüber Mäcenas persönlich durchaus überflüssige Verteidigung wegen Lohn- und Beuteabsichten? Solche Absichten sind allerdings bei Dichtern und Dichtergenossen dieser Zeiten, z. B. in Catulls Kreis, tatsächlich vorhanden oder werden vorausgesetzt; um so weniger nötig oder möglich aber ist in dieser Form eine wirkliche Reinigung! Überhaupt: von allen hier verwendeten Motiven würde Mäcenas weder überzeugt noch 'innig' gerührt werden, — höchstens erheitert.

Erheitert um so eher, weil eben tatsächlich Mäcenas in Krieg und Entscheidungsschlacht ähnlich am falschen Platz sein könnte wie Horaz. Mäcenas, der kluge Staatsmann, will aus Freundschaft durchaus mit in eine Seeschlacht, der liebenswürdige Poet und Gesellschafter Horaz will aus Anhänglichkeit durchaus mit in kriegerische Gefahren und Strapazen — das ist beinahe eine Situation wie die in den Pickwickiern: Mr. Pickwick will bloß aus Rechtssinn und Grundsatz ins Schuldgefängnis; da will Sam Weller aus purer Grundsätzlichkeit durchaus mit ins Gefängnis, und was für eine köstliche Rechtsverdrehung und welche heiteren Sophistereien bringt der treue Diener zustande! Muß denn aber im horazischen Fall jene erheiternde Wirkung der Motive durchaus unfreiwilliger Humor sein?

Aber Scherz in so ernster Lage, dicht vor Actium? Auch mitten in den Nöten des wirklichen öffentlichen Lebens könnte es, auch für Staatsmann und Staatsbürger, ein Bedürfnis sein, eine dunkle Wirklichkeit einmal erhellt zu sehen vom Licht harmloser Widersprüche. Aber außerdem: die veranlassenden Erfahrungen und Empfindungen brauchen gar nicht so ernsthafter Art gewesen zu sein wie die eines Abschiedes auf Leben und Sterben; die Situation einer bevorstehenden Fahrt in den lebensgefährlichen Seekrieg kann vom Dichter als 'poetische' Situation gewählt sein zu einer Zeit, wo Mäcenas bereits die Obhut über Rom und Italien übernommen hatte; um eine nie wirklich gewordene Situation poetisch möglich zu machen, genügte z. B. schon, daß von einer Begleitung Octavians durch Mäcenas früher einmal irgendwie die Rede gewesen war und jetzt der Gedanke irgendwodurch ein neues Interesse bekam.

Wodurch z. B.? Doch wohl durch ein Erfahrungs- und Empfindungserlebnis, bei dem es sich ebenfalls darum handelte, mit einem Freunde in unerwünschter Lage zusammen zu sein und den Widerstand des Freundes und der eigenen Neigung mit Selbstverleugnung zu überwinden. Z. B. gerade, als Mäcenas Rom und Italien hütete, mochte Horaz sich entschließen, an Mäcenas' Seite in der Hauptstadt zu leben, trotz eigener Abneigung und trotz rücksichtsvollem Verzicht

des Freundes. Leicht konnte er sich dann im heiteren Lichte eines sehr untauglichen, aber diensteifrigen Kriegsfreiwilligen vorkommen; in Rom war jedenfalls alles Interesse stark kriegerisch, die Stellung des Mäcenas selber auch eine militärische, und schon aus militärischen Vergleichungen und Metaphern erwuchs möglicherweise die kriegerische Situation und Aktion in unserem Gedichte. So ist ja bei Goethe aus Vorstellungen, in denen ihm die Übersiedelung nach Weimar als gefährliche Fahrt über das Meer erschien, schließlich das Gedicht 'Seefahrt' erwachsen, in welchem das Ich eine selbsterlebte Seereise teilweise sehr realistisch erzählt.[1])

Allerdings hätte dann Horaz auch in direkter Form von der politischen Aufgabe des Mäcenas und von der eigenen unpolitischen Natur reden können und vom Entschluß, trotz allem das geliebte Landleben gegen das Leben in der Hauptstadt zu vertauschen. Aber durch die fingierte Kriegssituation hat er zunächst für Anschaulichkeit, Empfindungskraft und heitere Stimmung seines Gedichtes nur gewonnen. Denn Kriegsgefahr ist sinnlicher, konkreter und für mehr Menschen anschaulich als politische Gefahr; daß jemand aus Freundschaft den Heimatboden verlassen und sein Leben den Gefahren des Meeres und der Seeschlacht aussetzen will, wirkt stärker auf das Gefühl, als ein Verzicht auf Stille und Behagen des Landlebens. Heiterkeit aber bei an sich ernsthaften und rührenden Dingen wird durch Widersprüche erregt, und jedenfalls treten in der Situation der Kriegsfahrt alle diejenigen Widersprüche stärker hervor, die wir vorhin zwischen der hohen sittlichen Grundsätzlichkeit des Sprechers und der geringen praktischen Zweckmäßigkeit seiner Sache, zwischen dem Eifer seines guten Willens und der Sophisterei seiner Logik gefunden haben. Ferner dienen solche Zurückverlegungen besonderer Empfindungen in eine fingierte entferntere Situation dem, was Goethe das Wesen der eigentlichen

1) In den Worten der Epode V. 23 *hoc et omne militabitur bellum* könnte man einen andern Kriegsdienst, außer dem eigentlichen, angedeutet finden; *omne* heißt 'von jeder denkbaren Art'; *militia* und *militare* vom Juristendienst bei Cicero, von dichterischer Tätigkeit bei Ovid, vom Dienst der Liebe bei Horaz.

Poesie nennt: uns in der Darstellung eines Besondern ein Allgemeines mitzugeben. So gibt Platon — nach Windelbands Auffassung — seinen eigenen Arbeiten und Kämpfen typische Bedeutung dadurch, daß er platonische Debatten in sokratische Zeiten und Kreise zurückverlegt. Und wenn Goethe sein Liebesleben mit Christiane zurückverlegt in Zeit und Situation des römischen Aufenthalts, so gibt er jenen Weimarer Erlebnissen z. B. eine eigentümliche Ferne und Objektivität, in welcher er sein persönlichstes Erleben enthüllen kann, ohne es zu prostituieren, und er verleiht dem Individuellen eine Allgemeinwirkung, durch welche das reale Gefühl beengender gesellschaftlicher Verhältnisse zum Ausdruck einer sehnsüchtigen Zeitstimmung wird, jener Stimmung, in der man sich damals nach der fernen freieren Welt der Antike sehnte. Ähnlich ist es in Goethes 'Seefahrt' mit der sozusagen räumlichen Verlegung besonderer persönlicher und lokaler Empfindungen in die fernere Welt der Stürme und Wellen. Und so wäre es möglich, daß Horaz durch zeitliche und räumliche Umänderung der Situation gerade den allgemeinen Gehalt des darzustellenden Erlebnisses wirksamer gemacht und für die überlegene Stimmung des Humoristen die nötige Ferne gegenüber den Widerwärtigkeiten der realen Lage gewonnen hätte.

Ich nehme also an, dem Sprecher im Gedicht sei es ernst, er kämpfe nach Kräften darum, sein Opfer bringen zu dürfen, aber der Dichter lege ihm in poetischer Absicht widerspruchsvolle Motive in den Mund, und die Absicht sei, durch den fortwährenden harmlosen Widerspruch zwischen jenem ernsten Eifer des Sprechers und seiner unbewußten Sophisterei erheiternd zu wirken. Dann würde der jambische Trimeter als speziell dramatischer Vers der eifrigen Willensaktion entsprechen, und der nachklingende Dimeter könnte spöttisch nachahmend, parodistisch wirken. So würde also das erste Gedicht des Jambenbuchs auch wirklich jambischer Art sein.

Soll es auch einleitend sein? bei Horaz haben ja sonst alle Gedichtsammlungen ihre Einleitungsgedichte. Freilich, bei den herkömmlichen Auffassungen unserer Epode zeigt

weder Inhalt noch Tonart etwas, was gerade für Jamben und Epoden einleitend sein könnte. Nimmt man dagegen an, Horaz lasse hier mit scherzender Ironie sein Ich als 'besseren' Schlachtenbummler agieren und zwar in einer Zeit, in welcher Mäcenas zu Rom bereits ganz andern Kriegsdienst versehe und Horaz sich entschlossen habe, dabei ihm freundschaftliche und gesellschaftliche Adjutantendienste zu leisten, dann kann das Gedicht, an den Anfang der Jamben gestellt, die Beziehung bekommen: auch mit diesem Jambenbuche wolle der Dichter an Mäcenas' Seite freiwilligen Kriegsdienst tun. Dafür, daß ein Gedicht durch Voranstellung noch eine besondere Beziehung erhalten und einleitend werden kann, sind Goethes 'Zueignung' und Schillers 'Mädchen aus der Fremde' lehrreich.[1]) Allegorisch ist oder wird einer solchen Beziehung wegen die Epode ebensowenig, als Schillers 'Mädchen' deshalb eine Allegorie gewesen oder geworden sein muß, weil der Dichter es später als Prolog seiner Gedichtsammlung verwenden konnte.[2])

Unsere Ergebnisse wären also kurz folgende: Mäcenas fährt nicht in den Seekrieg; das Gedicht kann gerade während der römischen Regentschaft des Mäcenas verfaßt sein; der Zweck ein poetischer, der Inhalt ein Kampf selbstverleugnender Freundschaft, in heiter ironischer Stimmung aufgefaßt; die jambisch-epodische Form paßt zum Inhalt; die Stellung am Eingang eines Jambenbuchs ist poetisch berechtigt, falls Horaz in den nachfolgenden Jamben und Epoden einen verwandten Inhalt in verwandter Stimmung darstellt. Letztere Bedingung hätte sich für uns in den voranstehenden Untersuchungen bereits erfüllt.

---

1) Vgl. meinen Aufsatz über carm. I 1 Fleckeisens Jahrb. 1886 S. 118f. und dazu Kettners Ergänzung, Episteln des Horaz S. 175, 35.

2) Auch in der Kritik deutscher Literatur ist die Neigung, Gedichte wie 'das Mädchen aus der Fremde', 'Seefahrt', 'Schwager Kronos' oder Rückerts 'hohle Weide' u. a. allegorisch zu erklären, ein Zeichen des rationalistischen und materialistischen Realismus. Vgl. über Horaz c. I 14 und die Allegorie: Fleckeisens Jahrb. 1883 S. 853ff.

Dritter Teil.

Allgemeine Ergebnisse und Schlußfolgerungen.

Was sich uns bei allen oder fast allen Gedichten des Epodenbuches als etwas ihnen Gemeinsames gezeigt hat, das dürfen wir als charakteristisch für das Wesen der Gattung ansehen; vereinzelte Ausnahmen müßten womöglich aus dem Wesen ihrer Besonderheit erklärt werden und so das Gesetz bestätigen.

In der Form also zeigen alle Gedichte mit einer Ausnahme — Gedicht 12 — mehr oder weniger jambische Elemente. Wiederum mit einer Ausnahme — Gedicht 17 — sind alle epodisch im Sinne distichischer Komposition. In den Distichen ist fast immer der zweite Vers der kürzere — ausgenommen sind Gedicht 11 und 13; fast immer hat der für die rhythmische Wirkung bedeutungsvolle Schluß des zweiten Verses jambischen Rhythmus — ausgenommen 12 und 13; keine Jamben enthält im zweiten Vers, dem speziell sogenannten Epodus, wieder nur Gedicht 12. Also das rhythmische Element des Jambus und die distichisch-epodische Komposition darf als generell, als wesentlich betrachtet werden.

Eng verbunden mit der jambischen Rhythmik erscheint der dramatische Charakter der Darstellung. In allen Gedichten finden wir eine oder zwei Personen als Sprecher, mit der Person des Dichters zwar in allerlei Graden verwandt, aber nicht identisch, und diese Personen agieren, d. h. sie wollen etwas mit mehr oder weniger starkem, etwa auch leidenschaftlichem Willen, haben in einer besonderen Situation ihre Kampfposition und kämpfen darin angreifend oder abwehrend für das, was sie wollen. Meistens sind es Monologe,

bei denen die zweiten Personen als anwesend und angeredet vorausgesetzt oder auch nur in Gedanken apostrophiert werden; zweimal lösen sich wie im dramatischen Dialog zwei Sprecher ab, in Gedicht 6 nach unserer Auffassung und in 17. Einmal, nämlich in Gedicht 2, agiert ein Ich, das mit dem Dichter ideal verwandt scheint, und erst zum Schluß erzählt ein unerwarteter Erzähler, wer die agierende Person eigentlich gewesen sei. Wieder ein anderes Gedicht, das fünfte, ist nach seiner Hauptform eine Erzählung, aber die Erzählung hat stark dramatische Nebenformen, und der Erzähler hat — abgesehen von der poetischen Absicht des Dichters — seinen besonderen Willen und kämpft um etwas, wie ein gut dramatischer Erzähler im eigentlichen Drama.[1])

Die Rhythmik jambisch, die Darstellungsform stark dramatisch: demgemäß das Dargestellte in Akten oder *Kämpfen* des Willens bestehend; der Wille kann verlangend *und* erstrebend oder aber fürchtend und abwehrend sein; nach einem Ziele des Entschlusses oder der Tat drängen alle diese aktiven Empfindungen, wie liebevolle Hingebung oder feindseliger Haß, hoffnungsvolle Sehnsucht oder rachsüchtiger Unmut und Ingrimm der Enttäuschung, trotzige Empörung oder resignierte Unterwerfung, in allerlei Variationen. Es ist aber das aktuelle zeitgenössische und römisch-griechische Leben, auf dessen Gebieten sich diese Willenskämpfe bewegen. Natür*lich* geht in der Kunst so gut, wie in der Wirklichkeit, das Leben in den Einzelfällen über die Grenzen solcher Gebiete hinüber und herüber; aber gerade um auch hier die Übergänge erkennen und verstehen zu können, dürfen wir die Lebens- und Stoffgebiete des Persönlichen, des Literarischen, des Sozial-Ethischen und des Politisch-Sozialen hier unterscheiden.

---

1) Um Übergangs- und Mischformen zu beobachten, zu bestimmen und zu erklären, Formen wie die Übergänge zwischen Epik, Lyrik und Dramatik, gerade dazu hat die Literaturwissenschaft *ihre* konventionellen Einteilungen so gut nötig, wie für ihre Übergangsformen noch die modernste Naturwissenschaft. Es scheint mir also, Wilamowitz schütte wieder ein Kind mit dem Bade aus, wenn er im 'Timotheos' (kl. A.) S. 105 jene Dreiteilung der 'Schulästhetik', Epik, Lyrik, Dramatik für 'allerdings überhaupt schlechthin unbrauchbar' erklärt.

Dem Gebiete des persönlichen Lebens mag man dem Stoffe nach folgende Darstellungen zuweisen: wie ein literarischer und persönlicher Freund des Mäcenas es durchsetzen will, mit dem Freunde ohne Not und ohne Vorteil die ihm ganz antipathische Kriegsfahrt nach Actium mitzumachen; wie ein für ländliche Kost schwärmender Freund des Mäcenas den echt ländlichen Knoblauch und den schadenfrohen Freund verwünscht; ein Freund geselligen Zechens will schlechtes Wetter dazu benützen, um angebliche schwere Lebens- und Zeitsorgen beim Wein zu vertreiben; ein ältlicher Liebhaber aus der römisch-griechischen Gesellschaft sucht gegenüber der ungetreuen Geliebten und dem begünstigten Nebenbuhler sich moralische Genugtuung zu verschaffen. Also das erste, das dritte, das dreizehnte und das fünfzehnte Gedicht. — Literarisch, stofflich dem Gebiet des besonderen Dichterlebens der Zeit angehörend mag man nennen: die zehnte, die elfte und die vierzehnte, dann die siebzehnte Epode. Da weiht der Feind einer gemeinen Zeitliteratur den abreisenden Vertreter der Gemeinheit den Elementen auf dem Hadriameer; ein Poet der literarischen Umgebung des Mäcenas wehrt sich gegenüber wohlverdienten Urteilen oder Mahnungen von Freunden für das gute Recht der Persönlichkeit, sei's rettungslos in kläglicher Verliebtheit untergehen zu dürfen, sei's vor Verliebtheit nichts dichten zu können; ein römischer Spottdichter, welcher die Vertreterin wüster, fremder Zauberreligion beleidigt hat, muß trotz kläglicher Bemühung um die Gnade der Gewaltigen das Schicksal auf sich nehmen, von der frechen Überhebung der Gegnerin zu zeugen.

Das Lebensgebiet für die folgende Gruppe bilden die sozialmoralischen Verhältnisse der Zeit: ein Stadtrömer kämpft sich beinahe zu dem Entschlusse durch, Landwirt zu werden; ein freier Altrömer empört sich über einen zu Reichtum und Ehren gekommenen Freigelassenen; es streiten zwei Männer miteinander, die den Beruf haben, ihr Volk gegen seine schlimmsten Feinde zu schützen: der eine fordert den anderen heraus durch den Vorwurf feiger Selbstsucht, der andere wehrt sich mit der Androhung persönlicher literarischer Invektiven; jüngere Männer aus der römischen Gesellschaft

weisen die wüste Begehrlichkeit reicher alter Weiber mit Verachtung zurück — also zweites, viertes, sechstes, achtes und zwölftes Gedicht. — Endlich politisch oder national die Gruppe der fünften, der siebenten, der neunten und der sechzehnten Epode. Ein national gesinnter Römer sträubt sich gegen den Druck, den fremdes Zauber- und Religionswesen zurzeit auf Familien- und Staatsleben ausübt; ein patriotischer Römer kämpft vergebens gegen den dämonischen Zwang, durch welchen das Römertum in den brudermörderischen Bürgerkrieg getrieben wird; ingrimmig sucht ein national gesinnter Römer die Enttäuschung über den unvollständigen Erfolg von Actium zu verwinden; ein politischer Prophet will den besseren Teil der Römer bereden, vor der Barbarengefahr für Rom und vor der agrarischen Not Italiens nach ozeanischen Glücksinseln zu fliehen.

Ich meine, es trete jetzt die anfangs von uns vermißte Einheit des Jambenbuches schon deutlich hervor: die einzelnen Gedichte innerhalb der Gruppen und wiederum die Gruppen untereinander zeigen eine generelle Verwandtschaft nicht bloß formaler, sondern auch stofflicher Art. Es sind lauter kleine Aktionen der Empfindung aus dem Leben einer stark erregten Zeit der griechisch-römischen Kultur.

Einheitlich ist bei aller Variation auch die Stimmung; unter Stimmung, im Unterschied von den leidenschaftlichen Empfindungen, die zum Stoff, zu den Darstellungsobjekten gehören, verstehen wir die subjektive Gemütsdisposition, in welcher der Poet jene Aktionen gesehen und aufgenommen, gestaltet und reproduziert und so dem Hörer vorgeführt hat. Fast bei allen einzelnen Gedichten war insbesondere von Humor die Rede, und wir meinten damit nicht eine flüchtige Laune mit witzigen Einfällen, sondern eine dauernde und starke besondre Gemütsverfassung, auf Tiefe und Reichtum des Gemüts, reifer Lebenserfahrung, reicher Bildung und einer speziellen Naturanlage beruhend. Und das Besondere dieser Stimmung schien, daß der Künstler damit gerade die Übel der Welt und den Widerstreit menschlichen Lebens aufzunehmen vermöge als überraschende und doch wieder notwendige, tragikomische Widersprüche einer höheren Einheit.

einer an sich einheitlichen, vernünftigen, zweckvollen Welt; er vermag, meinten wir, namentlich auch sich selber und das eigene Leben als tragikomisch, mangelhaft und widerspruchsvoll zu empfinden und wiederum alles Allzumenschliche der umgebenden Welt als ihm selber wesensverwandt mit heiter-schmerzlicher Teilnahme zu umfassen. Dieser Humor erschien uns bald ernster bis zu einer gewissen Ingrimmigkeit, bald heiterer bis zur Lustigkeit, je nach der Art jener Aktionen, in denen sich je ein Stück Lebenskampf vollzog.

Ernster Humor, von etwas ingrimmiger, sarkastischer Art, mag etwa die Stimmung des Dichters sein, wenn im fünften Gedicht Vernunft und Sitte sich nur so ohnmächtig gegen den Druck des Zauberwesens sträuben, oder wenn im achten Gedicht die Natur in wenig reiner Gestalt sich gegen die Unnatur der Vettel wehrt, oder wenn im zehnten der Kampf gegen ein geringes Literatentum gleich mit dem Aufgebot der göttlichen Elemente geführt werden muß; vielleicht vernimmt man auch aus dem nutz- und hilflosen Ingrimm des Cäsarianers in der neunten Epode und aus den schreckenden und lockenden Verheißungen des sonderbaren Propheten im sechzehnten Gedicht noch die sarkastisch überlegene Stimmung des Poeten. Gelassener, wenn auch ernsthaft, wäre dann der Humor, mit welchem der Dichter in Epode 4 den unzeitmäßigen Ausbruch der Vorurteile gegen den Freigelassenen und in Epode 6 den Streit zwischen dem stolz pflichttreuen Schützer der Herde und dem unnützen, aber bissigen Kläffer betrachtet; gelassen überlegen mag er darstellen, wie der Nationalist in der siebenten Epode sich angesichts der unausrottbaren Partei- und Kampfwut seiner Mitbürger einem Verhängnis unterwirft. Heiterer mutet es an, wie der Dichter im einleitenden Gedicht das widerspruchsvolle Bemühen seines objektivierten Ich um die Kriegsgenossenschaft und im Schlußgedicht die Niederlage dieses Ich im Kampf gegen das fremde Zauberwesen betrachtet; heiter wirkt, wie in der zwölften Epode die Gegenwehr gegen die bestialische Alte ein Kontrastbild wird zu Empfindungen und Situationen der elegischen Welt; ähnlich Epode 14 und 15, wo in Tönen der Elegie der Mangel an poetischer

Schaffenslust mit schrecklicher Verliebtheit entschuldigt und die Enttäuschung des alten, flauen Liebhabers mit feierlicher Racheverheißung gerächt wird; mit heiterem Humor ahmt Epode 13 die Motive des ernsten Liedes aus ernsteren Zeiten nach. Am heitersten möchte ich den Humor des zweiten, des dritten und des elften Gedichtes nennen: in der Darstellung, wie die Stadtherren für die Annehmlichkeiten ländlicher Arbeiten und Freuden sich begeistern, aber vom Stadtleben sich nicht losreißen können oder über dem ersten Bauernessen höllische Leibschmerzen und Wutanfälle bekommen, oder in der Art, wie der Dichter sein poetisches Ich zum Jammerbild der Liebesschmachterei, mit den Zügen der zeitgenössischen Erotik, hergibt — darin steigert sich der heitere Humor bis zur verhaltenen Lustigkeit des Übermuts.

Schon die Stimmung des Humors schließt jeden praktischen Zweck aus; der Humorist will keine bestimmten Personen und keine Stände und Menschengattungen brandmarken oder geißeln, er will moralische, soziale oder politische Übel weder verhüten noch heilen, er will Dichtungen, die er parodiert, weder im einzelnen noch als Gattung lächerlich machen. Tatsächlich schien uns denn auch für jede der siebzehn Epoden ein Zweck jener praktischen Art ausgeschlossen, entweder durch die vom Dichter angewendeten unpraktischen Mittel oder durch gewisse Verhältnisse in Leben und Charakter des Dichters und in Geschichte und Kultur der Zeit; dagegen war uns überall ein andersartiger Zweck, wenn nicht erweisbar, so doch denkbar. Jene leidenschaftlichen Gefühle gegenüber Personen oder Zuständen waren Stoff, jene aggressiven Reden gehörten zur Darstellungsform; jene Ähnlichkeiten und Gegensätze der Motive und Töne aus anderer Dichtung ließen nicht z. B. die elegische Dichtung, sondern immer nur den Kontrast der Lebenserscheinungen komisch wirken, und der Zweck von dem allem sollte lediglich der sein, dem Dichter und seinen Hörern eine besondere Art Vergnügen zu bereiten. Findet doch die neuere Theorie wieder mit Kant in einem von praktischen Interessen losgelösten Vergnügen den Zweck der Kunst überhaupt. Sollte ich also jetzt das Wesen unserer Epodendichtung definieren, so würde

ich etwa sagen: es seien poetische Darstellungen von kleinen Aktionen des Empfindens, diese aktiven Empfindungen dem aktuellen Leben der horazischen Zeit entstammend, die Darstellungsformen stark dramatisierender und gern parodierender Art, mit der Grundstimmung des Humors.

Welches nun freilich die besondere Art jenes Vergnügens bei den horazischen Epoden sein könnte, will ich lieber nicht definieren: uns sind sie im allgemeinen zu fremd. Ob sie zu ihrer Zeit den Leuten horazischer Lebenskreise irgendwelchen Kunstgenuß bereiten konnten, hing vor allem davon ab, ob das dargestellte Leben jene Leute etwas anging. Und daß es sie sehr nahe anging, hat sich uns überall ergeben: die einzelnen Gedichte ließen sich alle nicht etwa bloß mit Ereignissen oder Zuständen, sondern mit Bedürfnissen oder Stimmungen der engeren oder weiteren römischen Welt zur Zeit um Actium sicher oder mutmaßlich in Zusammenhang bringen. Und wenn keine der Epoden vor den actischen Krieg oder lange nach dessen Ende zu fallen braucht, die beiden einzigen, welche speziellere Zeitbeziehungen enthalten, die Schlacht bei Actium selber betreffen, so mag gerade der actische Krieg die besonderen Gelegenheiten zur Entstehung jener Gelegenheitsgedichte geboten haben. Bedeutet doch dieser Krieg weltgeschichtlich eine ungeheure Spannung aller politischen und sozialen, moralischen und intellektuellen Kräfte der griechisch-römischen Welt, einen ingrimmigen Kampf der Parteien nicht bloß auf den Schlachtfeldern zu Wasser und zu Lande, sondern überall in Stadt und Land, in Gemeinde und Familie, in den Gemütern und in der Literatur; und gestritten wurde nicht nur um die politische Herrschaft des Orients oder des Okzidents, sondern um Religion und Sitte, Standesrechte und Wirtschaftsform, Eigentum von Staat und Städten und Privatbesitz. Und nun denke man sich im Verlauf des Krieges all die patriotischen, partei-politischen oder egoistischen Hoffnungen, die halben oder ganzen Enttäuschungen und späten Erfüllungen!

Es ließe sich bei unserer Annahme Entstehung und Folge der Epoden etwa so denken. Mäcenas hütet Rom und Italien für Cäsar, und Horaz steht selbstverleugnend auf seine eigene

Weise in Rom dem Freund zur Seite: in den Anfangszeiten dieser Situation das erste Gedicht. Überwindung der eigenen, bereits echt gewordenen Liebe zum Landleben und Zusammenstöße mit der noch unechten Landschwärmerei großstädtischer Bekannter: zweites und drittes Gedicht. Beobachtungen und Erlebnisse in Rom betreffend die sozialen Vorurteile und wiederum die politisch-moralische Entartung der altrömischen und stadtrömischen Gesellschaft: vierte, fünfte, sechste, siebente, achte Epode. Bei der fünften hat noch insbesondere das große Zeitereignis eingewirkt, die Verbindung des Altrömertums mit dem fremdländischen Zauberweib Kleopatra; der pflichtgetreue Kampf des Mäcenas gegen alles rom- und cäsarfeindliche Treiben in Rom und Italien hat den Dichter zur sechsten Epode angeregt; die siebente ist durch drohende oder eingetretene Aufstände oder Unruhen in Rom veranlaßt. Jetzt folgt das neunte Gedicht: der Sieg von Actium ist errungen, aber seine entscheidende Bedeutung durch Kleopatra in Frage gestellt. Wohin die verwünschten entflohenen Feinde eigentlich gehören, dahin schickt das zehnte Gedicht wenigstens einen Vertreter der literarischen Gegenpartei.

So weit die erste Reihe Epoden: überall hier gleiches, rein jambisch-epodisches Metrum, dabei das parodische Element im Metrum nur durch den epodischen Dimeter und in der Darstellung etwa durch Erinnerungen an stoffliche Motive der zeitgenössischen Dichtung, aber nicht durch deren Darstellungsweise und Versart repräsentiert; die dargestellten Aktionen sind sozusagen direkt auf Vorgänge und Zustände der Wirklichkeit gerichtet; die Wahl der Stoffe steht in engerem Zusammenhang mit der neuen Situation und Position des Dichters an Mäcenas' Seite. Dies — so mag man hypothetisch sich es vorstellen — die Gedichte einer ersten Periode bis zur Schlacht auf dem Hadriameer.

Dagegen kommen jetzt in einer zweiten Reihe fünf Gedichte, welche in Metrum und Motiven, Darstellung und Tonart mehr oder weniger stark die Elegie der Freunde und Genossen und die eigene elegische Lyrik parodieren: ich kann mir vorstellen, sie seien eins ums andere, eins zum anderen

mitanregend, in der Wartezeit nach Actium entstanden. Was z. B. der ingrimmige Enttäuschte im neunten Gedicht schon momentan empfindet — nämlich die Notwendigkeit, mit Wein und Geselligkeit die Fesseln banger Sorge um Cäsars gefährdeten Erfolg zu lösen —, das ist dann auch im dreizehnten Gedicht dauernder eingetreten: schleunigst muß greisenhaft machende Zeitsorge der Jugend in Rom vertrieben werden bei Wein und Gesang. Auf die Spannung vor der Schlacht ist ja natürlich Abspannung der Gemüter eingetreten, an Stelle des politischen und sozialen Interesses tritt in gewissen Kreisen das persönliche und das persönlich-literarische, in der Poesie das Interesse an gedämpft stimmungsvoller Betrachtung des persönlichen Lebens: da wendet sich der dramatisierende Jambiker und Humorist in dieselbe Richtung und läßt sein Ich als heiter karikierten oder 'umgekehrten' Helden der elegischen Dichtung agieren.

Als dann der letzte Bürgerkrieg mit dem Tode des Antonius eigentlich zu Ende ist, aber das von Mäcenas gehütete Italien, statt mit ländlicher Arbeit, immer wieder mit müßigen politischen Aufregungen und agrarischen Klagen sich beschäftigt, wird die sechzehnte Epode gedichtet; von den vorausgegangenen Gedichten hat sie eine parodische Form auch in Darstellungsweise und Tonart beibehalten. Zur Zeit endlich, wo Mäcenas auf seinem Posten abgelöst werden und für Horaz die besondere 'kriegerische' Position aufhören soll, schließt die siebzehnte Epode ab, indem sie das Dramatische der Jambenpoesie in Metrum, Inhalt und Tonart zur stärksten Parodie des tragischen Dramas steigert.[1])

Gegenüber den sonst üblichen Voraussetzungen und den widerspruchsvollen Resultaten derselben wären sonach folgende Sätze begründet. Das ganze Buch ist in reifster und materiell glücklichster Lebenszeit entstanden, in gleicher Zeit mit den besten Satiren unseres Dichters.[2]) Es fehlt dem Buche auch

1) Bellings scharfsinniger Versuch, die Epoden in Pentaden und Triaden zu ordnen, scheint mir zu gewaltsam (Liederbücher S. 136ff.).

2) Vgl. über gute Satiren und ihre Zeit im Leben die goldenen Worte Jakob Burckhardts in den Briefen an Albert Brenner (Basler Jahrbuch u. N. Deutsche Rundschau 1900).

gerade dasjenige Merkmal der Kunst nicht, das nach älterer und neuester Kunsttheorie als wesentlich gilt, nämlich die Freiheit von praktischen und moralischen Zwecken oder Tendenzen.[1]) Die Stoffe und Personen greift Horaz aus dem vollen Leben der besonderen eigenen Zeit heraus, und er wählt nicht Personen zum Gegenstande aggressiver Darstellung, denen gegenüber er persönliche Gefühle der Feindschaft befriedigen will, er folgt also dem Archilochos, entsprechend der eigenen Aussage, tatsächlich nur in der Art der metrischen Formen und der dargestellten aktiven Affekte, also soweit es eben 'jambische Dichtung' verlangt. In die römische Literatur diese künstlerische Art Jambik zuerst eingeführt zu haben, darf Horaz z. B. Catull gegenüber wohl beanspruchen; denn Catulls Jamben sind zwar in formaler Hinsicht kunstvoll und inhaltlich geistreich, aber für Horaz müssen sie zu persönlich und zu 'giftig und gallig' sein, wie sie für eine moderne Kunstauffassung unkünstlerisch sein müßten, weil sie praktisch tendenziös sind. Gegenüber Oden und Satiren des Horaz tragen die Epoden ihren eigenen Charakter, sie zeigen die dichterische Persönlichkeit von einer neuen Seite. Gemeinsam ist ihnen mit vielen Satiren und Episteln und vereinzelten 'Oden' der Humor: nur durchdringt und umfängt diese Stimmung mit ihren Nuancen die Jamben jeweilen ganz. Auch wo Stoff und Sprache roh sein müssen, ist nicht das Empfinden des Dichters roh: noch in den anstößigsten Epoden kann Horaz einer der humansten Dichter alter und neuer Zeit heißen.[2]) Wenn endlich Horaz für die augusteische Zeit insbesondere, durch überlegene Freiheit des Geistes und umfassende Weite des Gemütes, der dichterische Hauptträger einer neuen ethischen Kultur, der Kultur freier Persönlichkeit im neuen Weltreiche ist, so zeugen wenigstens von jener Freiheit und Weitherzigkeit auch die Epoden.

Schließlich noch einmal Archilochos und Horaz. Was ich früher voreilig auch für Archilochos gefordert habe, das

1) Vgl. Konrad Lange, Wesen der Kunst (1902) u. a.

2) Danach möchte ich auch Urteile wie von David Strauß (Kettner, Episteln S. 174f.) richtigstellen.

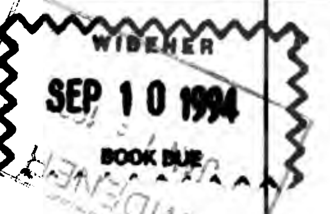
möchte ich jetzt, wo ich mich auf das sichere Kunstempfinden eines Jakob Burckhardt und auf die hier versuchte Erklärung der horazischen Epoden berufen kann, als bedingte Vermutung wiederholen: auch Archilochos habe in seinen Jamben nur künstlerische Abbilder dessen gegeben, was in seiner Zeit und seinem eigenen Leben von Kampfempfindungen real und praktisch sich regte. Mag das Altertum, mag auch Horaz die archilochische Hohn- und Zorndichtung anders verstanden haben: das ist Spott- und Hohndichtern aus sehr natürlichen Gründen immer so gegangen — wie wir sehen, auch dem Jambendichter Horaz selber. Also eben um einer Humanität und Vornehmheit willen, welche gerade der echten Kunst eigen ist, wenn sie volles, aktuelles, auch wüstes und rohes Menschenleben nur typisch und rhythmisch will wirken lassen, möchte ich von unserer Auffassung der Hohnkunst mit Hamlet sagen dürfen: „Dies war ehedem paradox, aber nun bestätigt es die Zeit.“

Personen- und Sachenverzeichnis.

Verzeichnis text-kritisch behandelter Stellen.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.




WIDENER
SEP 1 0 1994
BOOK DUE



